



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>





## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.









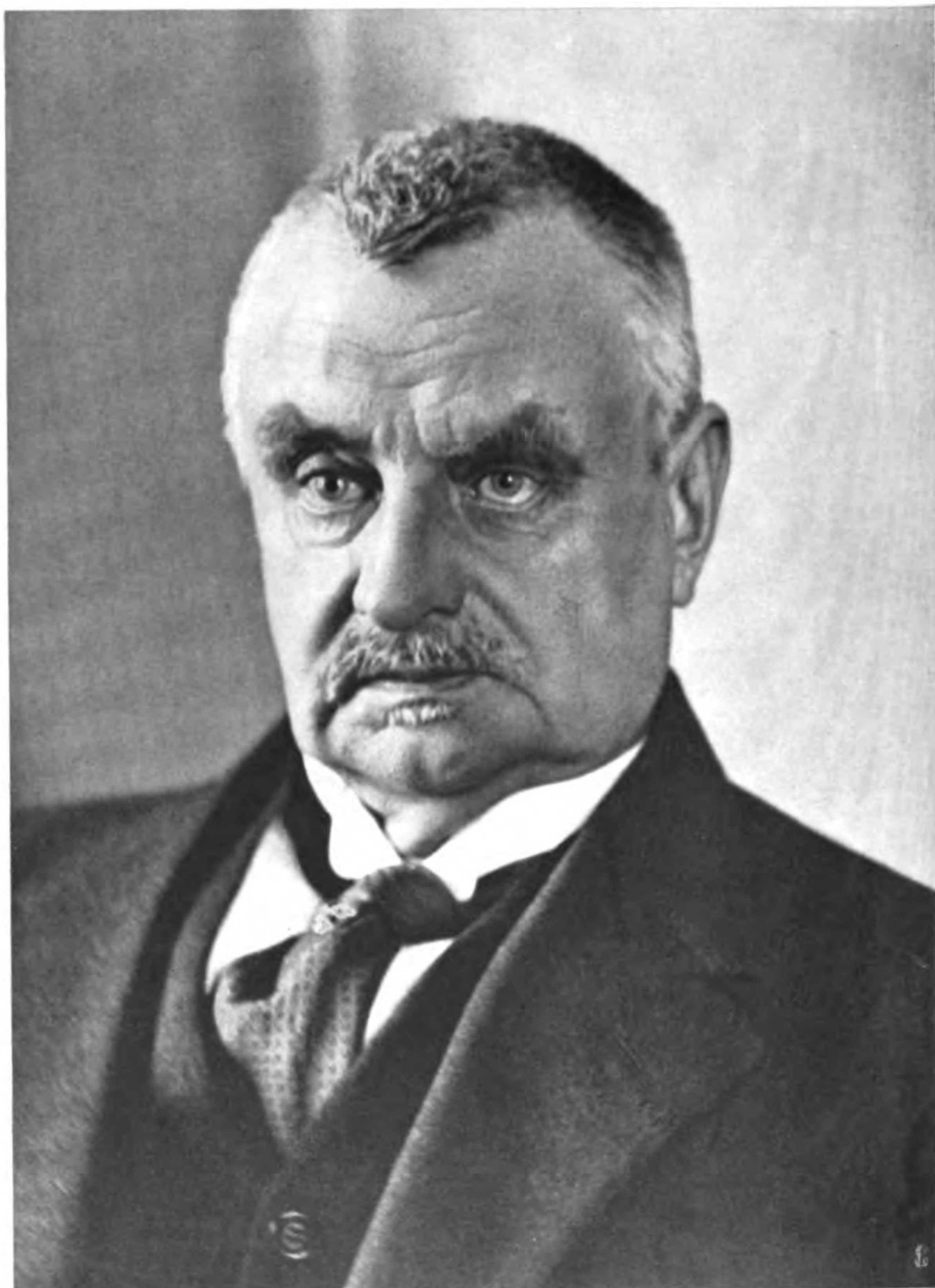












*Henry Sidgwick*

# FESTSKRIFT

TILLÄGNAD

## WERNER SÖDERHJELM

DEN 26 JULI 1919

---

HELSINGFORS  
HOLGER SCHILDT

STOCKHOLM  
ALBERT BONNIER



**REDAKTIONSKOMMITTÉ:**

**GUNNAR CASTRÉN**

**YRJÖ HIRN**

**EMIL HASSELBLATT**

**OLAF HOMÉN**

**EMIL ZILLIACUS**

**HELSINGFORS 1919**  
**HOLGER SCHILDTS TRYCKERI**

## INNEHÅLL:

|  | Sid. |
|--|------|
| <i>Georg Brandes: Lykönskning til Werner Söderhjelm</i> .....                            | 1    |
| <i>Ellen Key: Till Werner Söderhjelm då han blir sextio år</i> .....                     | 5    |
| <i>Sixten Belfrage: »Vintergatans» genesis</i> .....                                     | 9    |
| <i>Just Bing: Goethe og Spinoza</i> .....  | 18   |
| <i>Anton Blanck: En poetisk plan av Talis Qualis och dess öde</i> .....                  | 27   |
| <i>Hans Brix: Til Erasmus Montanus</i> .....   | 40   |
| <i>Francis Bull: Schillers betydning for Bjørnsons historiske skuespildigtning</i> ..... | 42   |
| <i>Gunnar Castrén: Den gamles hemkomst</i> .....   | 62   |
| <i>Sverker Ek: Frödings Balen</i> .....  | 86   |
| <i>Gerhard Gran: Camilla Collett og Welhaven</i> .....                                   | 120  |
| <i>Lilly Heber: En norsk digterslegt</i> .....   | 140  |
| <i>Ruth Hedvall: Tavaststjernas förhållande till naturalismen</i> ..                     | 160  |
| <i>Olaf Homén: När skrevs Soldatgossen?</i> .....  | 185  |
| <i>Hans E. Kinck: Lidt om stil</i> .....   | 191  |
| <i>Martin Lamm: Huvudriktningarna inom sjuttonhundratalets estetik</i> .....             | 204  |
| <i>John Landquist: Historieskrivningens objektivitet</i> .....                           | 221  |
| <i>Agnes Langenskjöld: Hederskonflikten i Vignys krigsnoveller</i> ..                    | 253  |
| <i>J. V. Lehtonen: Théophile Gautier och antiken</i> .....                               | 276  |
| <i>Kristoffer Nyrop: Virkelige Mennesker og uvirkelige</i> ....                          | 287  |
| <i>Otto Sylwan: En artikel av L. J. Hierta</i> .....                                     | 299  |
| <i>Fredrik Vetterlund: Ragnhild och Olof</i> .....                                       | 307  |
| <i>Emil Zilliacus: Anabasis och »Ur Anabasis»</i> .....                                  | 321  |



## LYKØNSKNING TIL WERNER SÖDERHJELM.

Werner Söderhjelm sidder inde med en omfattende Lærdom, som det ikke er mig givet at overskue. Han kan Sprog som Finsk og Russisk, der er mig fremmede, besidder desuden Kundskaber i romansk Filologi, som jeg ikke tør rose mig af. Forsaa-vidt er jeg ude af Stand til at vurdere ham, som han fortjener.

Men hans Væsens menneskelige Værdi og den Sum af aandfuldt Arbejd, der er nedlagt i hans literære Værker, er det ikke vanskeligt at værdsætte for den, der har kendt ham i mer end en Menneskealder.

Hans Fødsel i Finland, hans Kendskab til de to i Landet rivaliserende Sprog og hans Indsigt i dem og deres Literaturer, det Forhold til Rusland, hvori han ved Fødselen var stillet, gav ham fra første Færd en verdensborgerlig Holdning og en ualmindeligt vid Horizont. Hans Fordybelse i fransk og italiensk Literatur kunde kun i endnu højere Grad frigøre ham fra de Fordomme, der følger med Indskrænketheden, og udvikle hans Sans for Vid og Skønhed.

Saavidt jeg kan bedømme Forholdet, var det foregaaende Slægtled af svensktalende Finner i Regeln fremmed for det franske Sprog. Selv i Johan Ludvig Runebergs Dannelses savnes det moderne romanske Element. Fransk Literatur synes saa lidet at have paavirket ham som Oehlenschläger eller Bjørnson eller Ibsen. De fleste ældre Digttere i Norden har i Antiken eller i den nordiske Oldtid, men særlig i det moderne Tyskland fundet deres Dannelses eneste Kilder.

Werner Söderhjelm, der har skrevet Runebergs Biografi,



har tidligt været indviet i den romanske Civilisation, som i Grunden ikke eksisterede for den store Digter, hvis Liv han fortalte, og hvis Værker han underkastede sin gennemgribende kritiske Analyse.

Han har haft den Lykke at staa i Lærlingsforhold til den romanske Filologis store moderne Fornyer, Gaston Paris, og faa sin Indvielse af dennes Frisind, Højsind og Grundighed.

Derfor er det saa usigelig tragisk, næsten en Smule tragikomisk, at moderne Franskmænd paa Grund af den Tvangssituation, i hvilken Finland søgte Bistand hos det tyske Rige, betragter endog en Mand som Werner Söderhjelm med en vis Mistænksomhed. Faa Franskmænd har elsket fransk Aand og Væsen højere end han, endnu færre har kendt og forstaaet det bedste i Frankrig bedre.

Vistnok ved det Aar 1910 stiftede en Del franske Skribenter og Kunstnere, blandt hvilke Paul Desjardins, den nu afdøde Emile Verhaeren, Daniel Halévy og André Gide var de mest bekendte, en Institution, hvis Hensigt var at bringe i Berøring med hverandre Personligheder fra forskellige civiliserede Lande, der paa en eller anden Maade aandeligt havde samvirket uden at kende hverandre privat. Man samledes i Abbediet Pontigny i en halv Snes Efteraarsdage og, om jeg ikke fejler, var Werner Söderhjelm flere Aar i Træk blandt Deltagerne og, som jeg tydelig mindes, meget utilfreds med en udpræget Pessimisme, der havde givet sig Luft i et Brev fra mig til en af Inbyderne.

Disse Indbydere havde forud stiftet en *Union for Sandheden*, hvis Formaal var, hos sine Medlemmer at fremme den Aandsfrihed, som kræves af Sandhedssøgeren og Forkæmperen for Retten; de vilde ved at fremkalde Kærlighed til Sandhed faa kritiske Metoder til at gaa over i almindelig Praxis.

I det første Aar drejede alle Samtaler sig om Retfærdighedsfølelsen. Man indbød de Mænd, der havde indviet deres Liv til at forsvare undertrykte Nationaliteters Sag, og det er da intet Under, at Söderhjelm befandt sig der som Talsmand for Finland.

Dog dette er jo kun et af de talrige Tilfælde, hvor denne Ver-



densborger afslørede sig som glødende Fædrelandsven og Fædrelandselsker. Til enhver Tid, ved enhver passende Lejlighed, har han arbejdet i Finlands Tjeneste, og mig for min Del skulde det tilfredsstille, om han, som Rygtet siger, ret snart ogsaa officielt fik en Post som sit Fædrelands Repræsentant. Han vilde udfylde den ogsaa uden diplomatisk Forskole, ligesom Frithiof Nansen i sin Tid udfyldte sin Plads som det unge Norges Gesandt i England.

Kaster jeg et Blik paa de Bøger af Werner Söderhjelm, som jeg har ved Haanden, finder jeg i hans Arbejde om Francesco Maria Molza, som er fremkaldt ved Pieteten mod hans bortgangne Broder, der havde gjort Forstudier dertil, et Vidnesbyrd om hans Indlevelse i den italienske Sen-Renaissances Følemaade, Handlemaade og Fantasiliv; i hans store Værk om Oscar Levertin Vidnesbyrdet om hans Evne til en Indtrængen, som gaar til Marven, i en samtidig, en Smule yngre, ham selv højst ulig Personlighed, hvem han har fremstilt med mandig Kraft og mandigt Venskab uden nogensinde at tilsløre visse Mangler ved hans Stil eller visse Brist i hans Evner.

Söderhjelm behersker i Biografien af Levertin, som altid, et umaadeligt Apparat, der maaske ikke helt var fornødent for at faa Grundtrækkene frem. Men det ligger i hans Væsen, hellere at lægge Grunden for den Bygning, han vil opføre, for bred og stærk end for spinkel og svag.

Alligevel forekommer det mig at de to Bind J o h a n L u d v i g R u n e b e r g, om saa blot ved Æmnets Alt overragende Beskaffenhed, er Monumentet blandt Werner Söderhjelm's Bøger. I dette Æmne er han hjemme som i intet andet. Ud fra det omspænder han Alt, hvad der i Fortid og Datid paavirkede hans Helt. Og om enhver af Runebergs Frembringelser er her talt ikke blot paa klar og fyldig, men paa udtømmende Maade.

Lad mig have Lov at slutte med Omtale af en simpel Artikel i A r g u s, som i sin Tid greb mig ved dens overordentlige Varme. Söderhjelm gennemgik Hippolyte Taine's efter hans Død udgivne Breve og fremhævede med Begejstring den

videnskabelige Aand, den Alvor og Sandhedskærlighed, som udmærkede disse Breves Forfatter og i Kritikerens Øjne gav ham et Præg af sand og simpel Storhed.

Det var mig bekendt, at Werner Söderhjems fremragende Søster, Frøken Alma Söderhjelm, havde været Aulard's Elev i Paris, og jeg kendte Aulards haarde og nedsættende Domme ikke blot om Taine's Revolutionshistorie, men over ham selv som historisk Skribent, hvem Aulard tillægger overfladisk, mangelfuldt Studium og et Hovmod, der dels gør Sandheden utilgængelig for ham, dels umuliggør ham Erkendelsen af egen Uvidenhed og egne Fejlgreb. Der kunde ikke næres Tvivl om, at disse Udtalelser af Aulard var Werner saa vel som Alma Söderhjelm bekendte.

Naar Werner ikke desmindre var uanfægtet nok af dem til at omtale Taines Karakter, som den lægger sig for Dager i hans Breve, med en saa ualmindelig Enthusiasme, saa viste dette, hvor uafhængig og upaavirkelig han overhovedet var i sin Dom, og hvilket kraftigt Temperament der bar hans eget sjældne Væsen som Menneske og som Skribent.

Kjöbenhavn 24 Marts 19.

*Georg Brandes.*



## TILL WERNER SÖDERHJELM DÅ HAN BLIR SEXTIO ÅR

komma många svenskar att bringa sitt t a c k! Ty svensk litteratur och kultur ha under det senaste kvartseklet i honom ägt icke blott en saklig bedömare utan en av hjärtat förstående vän. Han har visat sig lycklig över allt godt, som kom från Sverige. Och vad han hemtat därute i Europa har i lika grad blivit givet åt svenskarne v e s t e r som öster om Bottenhavet!

Denna även på vestra sidan mest kända delen av Werner Söderhjelm's verksamhet, komma m å n g a att tacka honom för. Det är dock icke den sidan av hans omfattande livsverksamhet, som i främsta rummet ställer mig inom de tacksammas skara. Det är vad han under de långa ofärdsåren varit för sitt e g e t land, för d e t Finland, som även jag älskar. Det var som budbärare från detta jag första gången såg honom. Men budbärare icke i den mening, han sedan ofta nödgats vara det: förtäljande om ofärd och orätt. Nej, han och Juhani Aho kommo från Finland, nyss invalda i Sällskapet U. D., som stiftaren, Birger Mörner, hoppades göra till en länk mellan de båda broderlanden. Hur goda och glada kommo ej de båda nyinvalda till den vårfest, som framför allt stod i deras tecken! Hur varma, hur lyckliga voro icke vi svenskar att ha dem ibland oss! Den dagen strålade sol utom och inom oss. Visserligen hördes åskan redan mullra över Finland. Men ännu svagt. Alla hoppades att den icke skulle komma närmare. Därför kunde vi vara glada — ehuru med en vemodsblandad glädje — över de finska leda-



möternas färd till U. D:s vårfest. Och de å sin sida kommo med famnen öppen till den svenska krets, där de mottogos som kära långfarande bröder. Alla kände vi att under den solglimmande dagen inslogos några nya silketrådar i det band, som under adertonhundratalet — trots allt — vävdes mellan Finland och Sverige.

Några av de i festen deltagande sågo snart Werner Söderhjelm åter. Men då var icke sol — icke vårtid. Det var vinterkulet ute i naturen och frost i själarne. Då sutto vi kring den finske gästen med tårblanka ögon, med händer som blygdes över sin maktlöshet, med heta hjärtan. Ty då förtalade han om det våldsvälde, som brutit in över Finland och den lilla kretsen rådslog om vad Sverige kunde göra för att väcka Europa för Finlands öde, för att rädda det ur boa constrictorns kvävande slingor. Ingen av oss drömde om ett sådant brodersvek som att Sverige icke skulle hjälpa. Och alla voro vi hoppfulla i fråga om västerns vilja att förmå våldet att lösa det mördande greppet.

— — — — —

Tredje gången jag råkade Werner Söderhjelm hade detta grepp endast blivit mer närslutande. Bland minnena från mitt besök i Finland under 1899 års sista månad var den stora fosterländska fest genom vilken Finlands tryckta hjärta gav sig luft. *Männe A t h e n a r n e s* sång någonsin sjungits som då, under Sibelius' eget anförande? Svenskens och finnens gemensamma sång, vid vilken brodern i väster, brodern i öster ännu voro som ett hjärta och en själ. Levande bilder med helleniska ämnen — ur antikens tragiska ödesdramer — framställdes, bilder av gripande skönhet, ordnade av målaren Enckell. Men mer gripande än skönheten var för oss alla meningen därunder. Den meningen fick icke utsägas. Det låg högsپänning i luften, ty man hade fruktat att ryska myndigheten skulle förbjudit festen såsom den — förklädda — „fosterländska demonstration“ den var. Ehuru så ej skedde kändes av alla närvarande den m ö j l i g h e t e n. Och detta gjorde stämningen hög i varje ordets mening. Ingen t a l a d e högt detta som alla kände. Men ögonen voro hos alla blanka, där de ej, som hos Wer-



ner Söderhjelm, duggade av de tårar för vilka ingen man blyges: de som utprässlats av fosterlandets nöd. Någon vecka senare hölls en annan fest, vid vilken Werner Söderhjelm var talaren. Ej heller där kunde öppna ord om tidsläget vågas. Men det skälvde under alla hans ord och alla hjärtan vredos av samma ångest, men allas ögon svarade varandra

ä n k o m m e r d a g, ä n ä r e j a l l t f ö r b i.

\*

Ären gingo och medförde nya sammanträffanden med Werner Söderhjelm. Många voro dessa endast under en vår i Italien, då trycket över Finland lättat och vi kunde glädas åt skönhetsvärlden i Rom och dess omgivningar. Minnes du, kära vän, när vi skålade för „de tusen sjöars land“ med Nemisjön safirblå under våra ögon?

Sedan blev allt värre. Det värsta återstår kanske ännu både i våra land. Som en av dess betrodda sitter du nu borta från detsamma. Och till dina sorger som finne har kommit den som far. I fjol återfick du, efter ångestens många veckor, din yngste ur de rödas våld. Nu kan du aldrig minnas Paris — din glada ungdoms stad — utan att veta att i den staden togs din son från dig och ditt land, som han tjänande hoppades hedra. Du har lagt ditt egnaste livsarbete å sido för att omedelbart tjäna ditt land. Du upplever kanske alltjämt skild från detta din sextioårsdag, upplever den i ångest för de öden, som stunda för ditt olycksfödda folk. Nya våldsdåd komma måhända att från detta söka sig fram som rännilar till det röda hav, som kommer att dränka Europas kultur, slukande de oskyldiga med de skyldiga. Nu om någonsin måste den gamla frågan: „o fosterland vem spanar dina öden“ bränna dina som varje annan tänkande mans och kvinnas läppar.

Därför kan jag endast till din sextioårsdag önska dig kraft att i denna, ända till bristning påfrestande tid, kunna bevara ditt ädelmodiga sinne, din vidhjärtade förståelse, din varma själ, och din ljusa blick, som gjort det möjligt att du — trots

allt 1918 — förblivit Sveriges vän; att du, trots allt, hoppas på ett slutligt, vackert samförstånd mellan våra båda folk och — framför allt — att du, trots allt, hoppas på en framtid för de båda söndrade folken inom ditt eget land! Du stred alltid för Finlands *d u b b e l*språkiga kultur, en kultur som du — och dina ålderslikar — i så hög grad förkovrat. Du stred utom Finlands gränser för Finlands tillvaro som ett fritt folk, icke minst på grund av de kulturvärden det redan frambragt och kunde mångfaldiga.

När nu — enligt dina egna ord vid ett liknande tillfälle — „första aftonstjärnan tändes på din levnads himmel“ då glimtar den fram mellan tunga skyar. Ingen din vän kan önska dig något högre än att de skola skingras och en ljus dag åter komma för dig som för ditt land! Jag kan endast trycka din hand med samma känsla, som för tjugo år sedan darrade på våra läppar: „Finland får icke förgås!“ Vi anade ej då att folken kunna bli självmördare! Vi äro nu visare. Men mycket sorgsnare. Och dock — trots allt — önskar jag dig att du om än lidande må leva så länge, tills du får se dina och dina medkämpars söner och sonsöner i ett nytt Finland, där de kunna leva i ljus lycka! Leva så att du med hög förtröstan kan upprepa de ord som varit ditt livs varmaste vilja, de ord som tolkat ditt och alla Finlands äkta söners hopp för dess framtid: „Väx — men fritt, glatt, tryggt“.

*Ellen Key.*



## „VINTERGATAN“S GENESIS.

Topelius' „Vintergatan“ tillhör helt visst de originalsköna dikterna, för att använda ett källgrenskt ord om Franzén. Intrycket härav kan kännas ytterligare stärkt, när man läser Yrjö Hirns redogörelse för sitt forskande efter ett mytiskt stoff av samma slag som det, över vilket Topelius byggt sin dikt.<sup>1</sup> De strövtåg inom folkloristiska samlingar, som jag för egen del gjort i detta syfte, ha lämnat samma resultat som Hirns och gjort mig ännu mera övertygad om att myten i „Vintergatan“, hur „äkta“ den än verkar i åtskilliga sina drag, har uppstått först i Topelius' fantasi och endast har den att tacka för sin fullödiga halt. Topelius synes verkligen ha lärt sin saga av stjärnorna och förstått deras tysta språk.

Det oaktat tror jag att man kan ge dikten en viss bakgrund, mot vilken vi ha lättare att förstå dess genesis. Utgångspunkten kan gärna tas i rytmen. Man bör observera att strofformen utgör en fördubbling av den gamla engelska balladstrofen. Den långa topeliuska versraden motsvarar två av dennas versrader. Topelius' strofer ha härigenom fått något mera mjukt glidande över sig än den mera sönderhackade balladstrofen gemenligen kan åstadkomma, men har samtidigt behållit dennas episkhet.

Denna engelska balladstrof hade i svensk 1700-talslitteratur begagnats i två så bekanta dikter som Dalins „En Celadon gav fröjderop“ och Sinclairsvisan. Men först inemot århundradets slut når den med den s. k. förromantiska balladen en mera

---

<sup>1</sup> Yrjö Hirn i Nya Argus 1918, s. 11 ff.



rent litteraturhistorisk betydelse. Här möta vi den också i dess ursprungliga form med manlig utgång i alla versraderna. Hos Dalin och i Sinclairsvisan ha som bekant de jämna versraderna kvinnliga rim, en form som vi finna flerstädes även i dessa förromantiska ballader och i den märkligaste av dem, den äldsta versionen av Franzéns „Den gamle knekten“.

Bland balladerna med ursprunglig engelsk balladstrof är det en som man nödvändigt stannar inför, om man plöjer igenom dessa litteraturmarker i syfte att skaffa anknytningspunkter till „Vintergatan“. Det kan icke hjälpas att det är ett av de sämre bland dessa i allmänhet ganska torftiga litteraturalster: Lindegrens ballad „Der lemnigen av kojan står“. Den tillhör de sentimentala balladerna och berättar, som den själv uttryckligen angiver, om „en händelse så öm och svår“, att den som vill neka densamma sina suckar och tårar icke är värd att höra den. Otvivelaktigt måste man också erkänna att den ömma händelse Lindegren berättar om tillhör dem, som verkligen lockat fram otaliga tårar. Den torde nämligen icke vara annat än en sentimentaliserad upplaga av den gamla sägnen om Hero och Leander eller, för att taga dess nordiska motsvarighet, folkvisan om två ädla konungabarn. Visserligen saknas här det karakteristiska momentet med blosset eller lyktan, men det oaktat är det nog icke för djärvt att sätta den lindegrenska balladen i förbindelse med detta gamla balladstoff.<sup>1</sup> Det är dock älskarens död under det övermänskliga kraftprovet att simmande nå fram till den älskade och hennes dödssorg däröver,

---

<sup>1</sup> Berättelsen om Hero och Leander var ingalunda avglömd under 1700-talet. Regnér, den svenske översättaren av Musaios' poem, citerar en uppgift ur *Allgemeine Litt.-Zettung* 1797, enligt vilken detta skulle i Tyskland sedan början av 1740-talet omhändertagits av icke mindre än tio utgivare och nitton översättare (Regnér, *Försök till metrisk översättningar* (1801) s. 82). Den svenska balladen torde heller icke ha fallit i glömska. Den föreligger i ett tryck från 1686 och i ett annat från 1798, och det är ingenting som tyder på att det senare, ett skillingtryck från Gävle, skulle beteckna en antikvarisk upptäckt. Lindegrens ballad publicerades i *Sommarpromenaden* 1797.

som utgör det centrala i denna gamla sägen, som bistra verkligheter väl också då och då givit ökat och nytt liv.

Det skulle tjäna föga till att här närmare gå in på den utformning detta motiv erhållit i Lindegrens ballad. Vare nog sagt därmed att författaren framkallar åtminstone lika mycket av löje som av de tårar han gör räkning på. Bäst äro några strofer ungefär mitt i balladen. Det är också just dem som det även ur annan synpunkt sett kan vara skäl att här citera.

O kärlek! himmelska behag!  
Stor, evig är din makt!  
Förgäfves för ditt rikes vidd  
Naturen gränsor lagt.

Fritt hafvets vilda evighet,  
Emellan hjertan sträck!  
Le kärlek! le och vinka dem,  
Och hafvet är — en bäck.

Tyst Selim stod och suckade  
Och mätte elfvens bredd;  
Den var så strid, så svart, så djup:  
Men Sulma, hon var sedd.

Och han stod här, och hon stod der,  
Och ingen brygga fins.  
O! tänkte han, med litet mod  
Hur mycken sällhet vins!

Så står vid grafvens mörka brädd,  
En osäll lifvets son;  
Ser andra strandens frid och lugn,  
Och längtar härifrån.

Det kan icke hjälpas att dessa strofer föra tankarna till det med avseende på innehållet närmast motsvarande partiet i „Vin-



tergatan“. Det slog mig själv första gången jag läste den lindegrenska balladen och jag har förvissat mig om att andra känner det på liknande sätt. Men om vi sålunda vilja förbinda „Vintergatan“s genesis med Lindegrens ballad, är därmed ingalunda sagt att „Vintergatan“ skulle utgöra någon slags efterbildning av denna. Tvärtom är det psykologiskt ganska orimligt att Topelius haft ens den avlägsnaste medvetna tanke på Lindegrens ballad, när han skrev sin dikt. En sådan skulle ha verkat störande på hans diktaringivelse, så visst som en sångmö från Helicon icke gärna vill vandra i sällskap med rimsmidarnes robusta skråpatronessa.

För att i görligaste mån utforska en dikts genesis är det emellertid icke nog att blott stanna inför det medvetna. Vi måste tränga djupare ned och skaffa oss föreställningar även om diktarens undermedvetna själsliv. Vad man kallat rytmiska påverkningar tillhör säkerligen oftast just detta. Jag vill tro att det här är fråga om något sådant. Med balladrytmen har följt undermedvetna reminiscenser från Lindegrens dikt. Att bedöma vad som därvid varit primärt eller sekundärt torde vara ogörligt. Men vi kunna konstatera att det här är fråga om tvenne ballader — ty även „Vintergatan“ är en ballad, om också på annat plan — med samma rytm och med samma grundmotiv: tvenne älskande som skiljas åt genom ett yttre, i naturförhållanden liggande hinder. Tanken att den yngre dikten under dessa omständigheter kan äga ett genetiskt samband med den äldre bör icke kunna anses så främmande som man på grund av de båda dikternas olika konstnärliga värde kanske i första ögonblicket vill anse.

Sambandet synes mig ytterligare styrkas genom personnamnen. Hos Lindegren möta vi paret Selim och Sulma, hos Topelius Zulamith och Salami. Här föreligger, menar jag, en ganska påtaglig parallelism, som visserligen skulle ha blivit mera tydlig, om icke Topelius tvärt mot all tradition gjort Zulamith till ett mansnamn. Å andra sidan stärker denna nyckfullhet vårt antagande att här är fråga endast om undermedvetna associationer. Namnen hos Lindegren torde sammanhänga med det



inflytande från Lidners „Yttersta domen“, som i annat avseende kan konstateras.<sup>1</sup> Där finner man i den episod, som påverkat balladen, namnparet Rustan och Sulma. Vi ha här att göra med ett utslag av den orientalism som genom fransk förmedling gör sig gällande — framför allt i det litterära namnskicket — under 1700-talets sista decennier. Med denna skulle alltså, om vår förmodan är riktig, de orientaliskt klingande namnen även hos Topelius kunna förbindas.<sup>2</sup>

\*

Om sambandet med Lindegrens ballad kan anses göra det sannolikt att „Vintergatan“ delvis bygger på intryck som häröra från Topelius' tidigare ungdomsår, är det icke ensamt om att peka i denna riktning. Vi finna nämligen „Vintergatan“ på sätt och vis förbebudad redan i dikten „Det oförgängliga“, som är daterad 1834, alltså i Topelius' sextonde år. Själva diktmotiven äro visserligen olika och äga frändskap egentligen blott i sin utpräglade supranaturalism. Men detaljerna uppvisa däremot åtskilliga likheter. Inledningsraderna i „Vintergatan“ föras oss i tankarna, då vi läsa första strofen av „Det oförgängliga“:

Och vinterqvällen är så lång,  
Den bleka sol gått ned;  
Och månen går sin stilla gång,  
Och mina tankar med.

---

<sup>1</sup> Jfr J. Viktor Johansson, Den förromantiska balladen i Sverige, s. 42.

<sup>2</sup> Man kan fråga om det à priori finnes någon sannolikhet för att Topelius stiftat bekantskap med Lindegrens ballad. En sådan tyckes mig föreligga, i synnerhet med hänsyn tagen tagen till skaldens mångläseri under ungdomsåren. Troligt är även att Lindegrens Samlade arbeten, i vars första del hans ballad ingår, funnit väg till österbottniska bokskåp. Subskriptionsinbjudan fanns införd i Åbo Tidningar. Ingen osannolikhet ligger heller i antagandet att den lindegrenska balladen gjort ett så pass varaktigt intryck på dess unge läsare att verkningar därav kunna spåras åtskilliga år senare.



Också det smådraget är lika att båda dikterna börja med ett stillsamt 'och'. Följande strof:

Och natt och död och sorg och qual,  
Som bygga bo här ner'  
I jordens skumma tåredal,  
Till dig de nå ej mer

påminna om att Topelius i „Vintergatan“ talar om „den dunkla jord“, där älskande skiljas åt av „synd och sorg och kval och död och natt“ eller som orden upprepas i en annan strof: „av natt och död och sorg och synd“. I båda dikterna har det kosmiska perspektivet dragit med sig tankar på stora tidrymder. Zulamith och Salami byggde i tusen år på sin vintergata, och ynglingen i „Det oförgängliga“ tänker på den yngling som satt för tusen år sedan och — liksom han nu — såg månen gå sin gång på himlavalvet och på den som efter nya tusen år skall se samma syn. Dessa beröringspunkter bindas dock främst samman genom rytmen. Såsom vi kunnat iakttaga, har „Det oförgängliga“s unge skald använt den engelska balladrytmen i dess ursprungliga form. Han har fyllt den med ett kosmiskt romantiskt innehåll. När Topelius i „Vintergatan“ gripit till samma rytm, har ett gammalt balladmotiv följt med denna, men samtidigt också reminiscenser från den kosmiska ungdomsdikten, och ur skaldens ingivelse har så sprungit fram den kosmiska kärleksballad som „Vintergatan“ är.

Att därvid även andra tillskyndelser kunna ha spelat in må icke vara förnekat. Åtminstone ligger det nära att tänka på att Runebergs „Jägargossen“ också är skriven på samma balladrytm. Man stannar särskilt inför de sista stroferna:

Jag blickar här — hon blickar der;  
Men, ack, vi mötas ej!  
Jag kunde stå der blicken är,  
Och såge henne ej.

Emellan oss är sjö, är fjäll,  
Är mo med furu på,  
Emellan oss är dag och qväll,  
Och kanske natt också.

Att älskande äro skilda åt och längta till varandra, är å andra sidan ett motiv som det är en smula preciöst att söka efter blott i litteraturen. Här behöver icke heller närmare understrykas, vilken karakteristisk skillnad det är mellan Topelius' ballad och Runebergs. Hos den senare följer jägargossens blick marken, även när den i längtan söker sig bort till den älskande. Topelius har sublimerat den jordiska kärleksglöden och givit den en stjärnhimmel att spänna bro över.

För Topelius låg en dylik sublimering av kärleken nära till hands och var mera än ett blott poetiskt motiv. Under förlovnings tiden kom han ett år överens med sin fästmö att de på samma klockslag om julaftonen skulle se upp till samma stjärnor och med dem sända en hälsning till varandra.<sup>1</sup> I dikten „Orions bälte“ har skalden givit poetisk smyckning åt denna episod. „På stranden av enslig nord“ stod en ungmö och såg upp till Orion, och „långt från hennes längtan och bortom fjerran fjäll“ gingo en ynglings blickar mot samma mål.

När så den enas blickar i blåa höjdens hem  
Den andras blickar mötte, fast ingen visste hvem,  
Fast berg och sjö och slätter,  
Fast dagar och fast nätter,  
Fast hundramåla drifvor sig lägrat mellan dem;

Då glimmade i glädje de sköna stjernor små,  
Då strålade så stilla Guds klara ögon blå,  
Då blickade de blida  
På jordens qvalm och qvida,  
Och herrlig och högtidlig var Herrens himmel då.

---

<sup>1</sup> Vasenius, Zacharias Topelius 2:451.



Här finna vi således också ett slags stjärnebro mellan tvenne älskande, och det tyckes mig icke ligga ett alltför stort avstånd mellan stämningen och den poetiska uppfattningen i denna dikt och den i „Vintergatan“.

I dikten „Odödliga kyssar“, skriven året före „Vintergatan“s tillkomst, föreligger samma poetiska förknippning av erotik och stjärnvärld. Den senares oändlighet får bilda bakgrund till kyssens ögonblicksliv och skänka även åt detta sin egen odödlighet. Cheruber blicka ned från stjärnorna, och en gång skola de två älskande jordebarnen på samma sätt skåda hit ned från sin stjärna.

Det torde vara uppenbart, utan att här närmare behöver ordas därom, att de poetiska motiv vi ovan berört höra organiskt samman med den stora roll stjärnorna överhuvud taget spelade i Topelius' poetiska föreställningsvärld. De glänste för honom i hans inspirations ljusaste stunder. Samma år han skrev „Vintergatan“ publicerade han den saga, som kanske blivit hans populäraste, „Björken och stjärnan“. Där har han knutit ett annat band mellan kärleken och stjärneljuset. Han uttyder själv sin berättelse så, att björken betyder fäderneslandet och stjärnan det eviga livet. Skalden menar att de höra samman. I fädernehemmet lyser stjärnan genom björkens löv och beseglar sanningen av „Vintergatan“s ord: „Hvad kärlek i min värld har byggt, det rifver jag ej ned.“

Uppenbart är också att man kan giva denna Topelius' poetiska stjärnetro en vidare litteraturhistorisk bakgrund. Den sammanhänger på det intimaste med den romantiska grundkaraktären av hans diktning. Mot denna bakgrund sett framstår det som något annat än en ren tillfällighet att vid samma tid som Topelius skrev „Vintergatan“ diktade den franska romantikens store mästare „Le pont“. Det är en lidelsefullare, mera personligt förtätad stämning i Victor Hugos dikt, men man frapperas dock omedelbart av likheterna mellan de båda skaldernas såväl psykiska som poetiska inställning. Hos Victor Hugo heter det:



J'avais devant les yeux les ténèbres. L'abîme  
Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cime,  
Était là, morne, immense; et rien n'y remuait.  
Je me sentais perdu dans l'infini muet.  
Au fond, à travers l'ombre, impénétrable voile,  
On apercevait Dieu comme une sombre étoile.  
Je m'écriai: — Mon âme, ô mon âme! il faudrait,  
Pour traverser ce gouffre où nul bord n'apparaît,  
Et pour qu' en cette nuit jusqu' à ton Dieu tu marches,  
Bâtir un pont géant sur des millions d'arches.  
Qui le pourra jamais? Personne! O deuil! effroi!  
Pleure! —

Hos Victor Hugo är det bönen som slår bron över det stora svalget, hos Topelius är det, som vi veta, kärleken. Hos båda är denna himmelsbro en symbol av den starka makt genom vilken människoandens längtan övervinner alla hinder, vore de än så mäktiga som rymdens bräddlösa ocean. Romantik är icke blott fjärrlängtan utan även, om man så får säga, fjärrbejakelse. Det är romantisk optimism som hos Topelius liksom hos Hugo sträcker himmelsbrons djärva valvbåge. Makten att bygga sig från värld till värld en bro — det var just den som romantiken innerst syftade till i sin diktning.

„Vintergatan“ är — kort karakteriserad — en kärnromantiskt supranaturalistisk kärleksballad. De bidrag till dess tillblivelsehistoria som jag här sökt giva peka även samt och synnerligen just i den riktningen.

*Sixten Belfrage.*

## GOETHE OG SPINOZA.

Store digteres forhold till store filosofer har altid hørt til de mest yndede litteraturhistoriske drøftelser; meget blæk er alt flydt for at oplyse Ibsens forhold til Kierkegaard, og der er dem, som har ment at Shakespeares verker egentlig er skrevne af filosofen Bacon. Dette er imidlertid samtidige par af digtere og filosofer. Derimod ligger der over et aarhundrede mellem Spinoza (1632—1677) og Goethe (1749—1832), og dog: forholdet til Spinoza er det inderligste, Goethe har havt til nogen filosof, og det fører os ind i centrum af Goethes livsanskuelse.

Man har tidt talt om Goethes og hans samtidiges begeistring for Shakespeare. Den slog høit i veiret, og Shakespeare, der gjaldt for et forvildet geni uden smag, blev ved denne ungdoms begeistring erkjendt som den alle overragende digterskikkelse. Men en lignende gjenreisning foretog dette slegtled af Spinoza. Man havde før hadet og afskyet ham som atheist; Goethes første bekjendskab med ham var, at han fik se et gyseligt billede af ham med underskriften: han bærer forkastelsens tegn paa sin pande! Voltaire havde spottet hans lære, at alt kun var forskjellige aabenbaringsformer for den evige Gud. Aha, altsaa — siger Voltaire — har nylig Gud under aabenbaringsform af 10,000 Preussere stødt sammen med Gud under aabenbaringsform af 20,000 Østriger og faaet ordentlig bank af ham. — Men netop den dybe følelse af, at livet overalt og i alle sine former eier guddomsherlighed, blev det baand, som knyttede Spinozas tanker til Sturm- und Drang-tidens ungdom. Dette slegtled er det første, som gav ham den plads i tænkernes række, som han nu



indtager. Goethe skildrer sit første indtryk af Spinozas verker i de ord: „Jeg fandt her en beroligelse for mine lidenskaber og det syntes mig, som der her aabnedes en stor og fri udsigt over den sanselige og den moralske verden.“ Det er akkurat den følelse man har, naar man øiner en forklaring paa hele livet, paa tilværelsens problem. Interessen for Spinoza var nok det vigtigste foreningspunkt mellem Goethe og hans ven, filosofen Fritz Jacobi. De stormede hverandre imøde. Goethe skildrer deres første sammentræf saaledes i et brev til en fælles veninde: „Lige ned fra himlen hen for Fritz Jacobi! Og han og jeg — og jeg og han!“ De sværmede sammen paa en herlig reise, hvor det var meget herligt at sværme for: galleriet i Dysseldorf — det udgjør nu grundstammen i Münchenergalleriet, — Koret af Köllnerdommen, (dengang ufuldent) o. s. v. Men Spinoza var dog den stærkeste ingrediens i denne aandeforening. Uforglemmelig for Fritz Jacobi var den stund, da Goethe i lysthuset i Kölln talte om Spinoza. Uendelig var deres gjensidige meddelelsestrang; en maaneklar nat kunde de ikke sove; som ved en fælles indskydelse stod de op, søgte hverandre og stod med armene om hinanden og talte, mens de saa ud over Rhinen, der blinkede i maaneskinnet.

Hvad drog da Goethe og hele denne ungdom til den tænker, som den ældre filosofi havde forkastet? Modsætningerne mellem dem springer i øinene. Dyb ro og matematisk klarhed møder os hos Spinoza; han skriver sin etik som en geometri, sats og bevis, sats og bevis hele bogen igjennem. Men den unge Goethe og hans samtid bærer ikke stormens og trangens navn forgyæves: her gaar livet i vilde bølger og matematikens modsætninger, følelse og digterfantasi, er deres ledestjerner. Og dog maa man gi Caro ret, naar han siger om Goethes forhold til Spinoza: „Han er snarere af hans slegt end af hans skole.“ Livets uendelighed og herlighed er begyndelse og ende hos Spinoza. „Ved evighed forstaar jeg selve tilværelsen“ — uden hensyn til varighed og tid. „Ved virkelighed og fuldkommenhed forstaar jeg det samme“. I en saadan filosofi mødes livet med et Ja uden tvil, akkurat som Goethe og hans samtidige mødte det. Tænke sig



till! En pessimist vilde vistnok heller angi som virkelighedens kjendetegn, at den netop var ufuldkommen.

Der er i Spinozas udvikling noget som svarer til Goethes, naar man bare er opmærksom paa, at hvad der hos den ene blir til filosofi, blir hos den anden til poesi. Spinoza udgik fra de jødiske mystikers skole — paa samme maade var Goethe i sin første ungdom under indflydelse af en mystisk pietisme. Derefter studerede Spinoza naturvidenskab, opgav theologien for „fysiken“. Renæssancens naturvidenskab vil si naturens rehabilitation i videnskaben. For middelalderen var naturen aandløs og dum (*natura bruta*); videnskaben bevægede sig i modsætning til den efter skolastikens høie og fine begreber. Renæssancens filosofi derimod anerkjendte naturen som lovmæssig og som uendelig. — Men en lignende rehabilitation af naturen var paa et andet felt foregaaet i Goethes aarhundrede; Rousseau havde forkyndt sit naturevangelium og den høitpriste civilisation var sunket i foragt med al dens smag og finhed og alle dens regler. Smag og regel var de ord som frem for alle andre bragte Goethe og hans ungdomsvenner i harnisk. — Endelig var Spinozas uddannelse fuldendt ved paavirkningen fra Descartes samtidige filosofi. Descartes hovedsætninger: „man skal tvile paa alt“ og „jeg tænker, altsaa er jeg“ lærte, at alt kunde diskuteres og alt kunde bevises matematisk; matematikken blev al videnskabs grundkjerne og dens sætninger blev selvgyltige. Matematikken syntes Spinoza en befrielse. Menneskene tror, at Gud er som de selv, derfor faar de falske forestillinger, som nedværdiger guddommen. „I dem vilde de være blevet, hvis ikke matematikken, der handler om figurernes væsen og egenskaber, havde vist menneskene en anden norm for sandheden.“ Og derfor skrev Spinoza sin Ethik efter mønster af en geometri. — Som matematikken viste Spinoza vei til den rette filosofiske erkjendelse, viste den historiske forstaaelse, som Herder var profet for, Goethe veien til den rette poetiske vurdering. Menneskene havde færdømt poesien efter sig selv og sin egen smags fordringer; de regler, som gjaldt hos smagsdommerne i Paris, var blit de herskende. Men Herder havde vist at det var at



tænke uværdigt om poesien og at indsnævre den. Hvert folk, hver tid havde sin poesi, og følelsen for det poetiske, erkjendelsen af poesiens magt var ved denne nye betragtning vokset uendelig; nu først forstod man ret digterverkernes „væsen og egenskaber“.

Livets guddommelighed — det er Spinozas udgangspunkt: i alt bor Gud, og gennem altets liv fuldbyrder han sit evige skæbne. Der er ikke tale om forskjel paa høit og ringe: overalt er guddommelighed. Før havde spiritualisterne foragtet materien og materialisterne negtet Gud. Men Spinozas guddomsbegreb samler alt: for ham kan Gud aabenbare sig baade under tankens og stoffets form; aand og materie er bare forskellige aabenbaringsformer for Guds væsen. Den ene Gud er verdens eneste „substans“, men han aabenbarer sig i uendelig mange former. Og i hans guddomsbegreb smelter frihed og lovbundet-  
hed sammen: den høieste frihed bestaar i ubetinget at følge sit eget væsens lov. Det var ogsaa Goethes inderste opfatning af Gud og verden.

Was wär' ein Gott, der nur von aussen stiesse,  
Im Kreis das All am Finger laufen liesse?  
Ihm ziemt's die Welt im Innern zu bewegen,  
Natur in Sich, Sich in Natur zu hegen,  
So dass, was in Ihm lebt und webt und ist,  
Nie Seine Kraft, nie Seinen Geist vermisst.

Det er som Spinoza aldrig kan si Nei. Der hvor der er en fejl i forestillingen, kommer det aldrig af at en evne virker for langt ud; hver evne, hver betragtning maa virke i det uendelige — den er jo evig. Det kommer altid af, at der mangler en anden evne, som modvirker den og regulerer den: løb.

\*

Denne følelse af allivets uendelige rigdom og dennes uendelige modtagelighed for alle dets former — den blir ledestjernen



baade for Spinoza og for Goethe. Og i sammenhæng dermed staar det værd, som de tillægger menneskets væsen. Det er, som Spinoza kvier sig ved at udtale, at mennesket er forgjængeligt; man kan ligefrem føle det nølende, det kun skridtvis indrømmende i hans ord: „Menneskets væsen medfører ikke nødvendig eksistens, det er: ifølge naturens orden kan det ligesaa godt ske, at et menneske eksisterer, som at han ikke eksisterer.“ Men som en kort seirsfanfare kommer saa i modsætning dertil den anden grundsætning om mennesket „Mennesket tænker“. Det er for at faa rede paa menneskets plads i verden, for at vise det vei til lykke, bestemme dets livsopgave, at Spinoza har skrevet sit verk; det er en sædelære, *Ethica*. — Og det hele verk er en kamp mod død, forgængelighed, indsnevring, livets forringelse. Selvopholdelsesdriften, trangen til udvidelse, til magt og herredom, det er menneskets eget væsen, det er dets livslykkes grund, det er loven for dets aand. . Følelsen af udvidelse — deri bestaar lykken. At tænke er en skaben, en magtudfoldelse, vore ideer er virket af vor aand; i dem har vi bragt den uendelige verden, som vi betragter, i overensstemmelse med vort eget væsens love. Derfor er tilfældige indtryk og forestillinger en lavere grad af erkjendelse end den principmæssige; hvor vi kan udlede noget af principer og love, der fatter vi allerede det evige i dets væsen; vi ser det „under evighedens synspunkt.“ Men endnu højere kan vi naa. Vi kan „skue“ gjenstanden som en umiddelbar gudsaaabenbaring; da udledes den ikke af love, da er den selv sin egen lov; her smelter aarsag og virkning i et for os. Og enhver dybere forstaaelse er en udvidelse af vort væsen. Visdom er lykke.

Paa samme maade er denne følelse af livets rigdoms-vælde grundlaget for Spinozas moral; det er en moral, som bygger paa menneskets lidenskaber. Lidenskaberne er nødvendige; de er kun det naturlige udtryk for forholdet mellem den enkeltes selvopholdelsesdrift og verdens uendelige samspil; det hører med til alle væsens urprincip at de føler glæde ved alt, hvad der udvider dem og øger deres magt, og smerte ved det modsatte, og at de er fyldt af begjær efter alt, hvorved de tror, at vinde mere



magt —, og at de skyr det modsatte. Fra disse grundfænomener har Spinoza i sin mesterlige 3dje bog om lidenskaberne udledet alle følelser. Udenfor dette gives der ingen regler — der er ikke godt og ikke ondt. „Vi stræber ikke efter noget, fordi vi anser det for godt; nei tværtom: fordi vi stræber efter, begjærer og attraar det, derfor anser vi det for godt“ — Der er ingen bestemmende magt udenfor livets egen. — Og ingen lidenskab kan overvindes uden ved en anden lidenskab. Jo alsidigere et menneske er, des lykkeligere og des mere frit for lidenskabernes herredømme. Men naar man forstaar sit eget væsen og dets lidenskaber, da føler man glæde; forstaaelse er jo fordybelse, førøgelse. Dette skal bli en lidenskab hos os; trangen til selverkjendelse frir fra lidenskabernes vold. Den samme virkning har hos os trangen til at leve med dem, der er os lige, med menneskene; samfundsdriften skaber ret og lovlig orden og gir modvægt mod lidenskaberne. Og dybest naar denne erkjendelse, naar vi sætter os, vore indtryk, vore forestillinger i forbindelse med Gud. Da først er vi naaet til den høieste form af selverkjendelse, thi Gud er alle tings eneste kilde. Her er selverkjendelsens fryd naaet til sit maal. Men naar vi føler at gjenstanden for vor fryd er Gud selv, da elsker vi Gud. Denne kjærlighed til Gud igjennem den dybeste selverkjendelse er det høieste i livet; den kan ikke forstyrres, ikke vendes til had, ikke vække jalousi hos os — som en jordisk kjærlighed kan; thi Gud er evig. Den er ikke selvisk; vi forlanger ikke, at Gud skal elske os igjen, — thi nærede Gud kjærlighed til en gjenstand udenfor sig, var han ikke fuldkommen. Men vi føler os heri gennemstrømmet af Guds eget væsen, føler os som del af den uendelige kjærlighed, hvormed Gud elsker sig selv i sin skabning. Som Gud er sin egen aarsag, er han ogsaa sin egen kjærligheds gjenstand. — Gudsbegrebet blir baade begyndelse og ende i Spinozas filosofi; men denne guddom, som opfylder alt, overstiger den menneskelige erkjendelse. Naar vi taler om Guds forstand og vilje, da maa vi huske paa, at de kun har navnet tilfælles med vor forstand og vilje, saaledes som „hunden“ baade betyr stjernbilledet paa himlen og det gjæende dyr paa jorden; for hvis vi



glemmer dette, og tænker os Guds væsen i lighed med vort væsen, da fører navnet os vild og faar os til at danne os uværdige forestillinger om Gud. Hvem kommer ikke her til at tænke paa Fausts ord til Gretchen

Name ist Schall und Rauch  
Umnebelnd Himmelsglut!

Denne Fausts bekjendelse er det poetisk hellige vidnesbyrd om Goethes aandsslegtskab med Spinoza. Saavidt som det er Goethes egen bekjendelse, saavidt er den helt i Spinozas aand. Der ligger i den Spinozas sky for at udsige noget bestemt om guddommen. „Hvo tør sige: Jeg tror paa ham. — Hvo tør driste sig til at sige: Jeg tror ikke paa ham.“ — Og denne Gud er allivets herre som Spinozas er det; han er himmel og jord, han er stjernerne paa himlen, han er Fausts og Gretchens elskovsblikke paa jorden, han er det gaadefulde baand mellem verdensaltet og deres sind og sans („und drängt nicht alles nach Haupt und Herzen dir — und webt in ewigem Geheimniss — unsichtbar, sichtbar neben dir?“) — han aabenbarer sig baade under stoffets og under tankens form. Men der er en nuanceforskjel. Medens det ledende hos Spinoza er tanken, er det hos Goethe følelsen: „Gefühl ist alles“. Hos Spinoza er navnet en hindring for at vi tænker værdigt om Gud, hos Goethe for den inderlige tilegnelse. Derfor træder forholdet til den personlige tilegnelse her frem, saa at verden ligesom faar et andet udseende derved. Stjernerne kan være saa evige de vil, Faust føler deres væsen først og fremst deri, at de ser venlig ned til ham; det er ingen dybsindig filosofisk betragtning, det er en barnlig poetisk forestilling. Spinoza og Goethe nådes i den høieste erkjendelsesform, i „beskuelsens viden,“ hvori alt erkjendes som led i guddommen; men veien did gaar for Spinoza gennem den principmæssige erkjendelse, hos Goethe gennem fantasien.

Men derved blir ogsaa guddomsbegrebet anderledes. Spinozas strengthed tvinger til erkjendelse af, at guddommen ikke kan elske noget enkelt gjenstand udenfor sig selv. Men det fal-



der haardt for Goethe, hvis udgangspunkt er hans egen følelse overfor guddommen. Gud er for ham ganske vist altets Gud, men uvilkaarlig forudsætter han et specielt forhold mellem sin egen person og denne uendelige guddom. Ganske vist har denne følelse en altomfattende karakter — „all, all“ er stadig Werthers udraab i hans høieste ekstase — men alligevel har den en tendens til at tegne sig som forhold mellem person og person. — Fausts pendant hos Goethe, Prometheus, viser i det bekjendte digt sin foragt for de herskende (personlige) guder og underkaster sig kun skjæbnet og tidens almagt. Her saa allerede samtiden, at der var indflydelse fra Spinoza fremme hos Goethe. Jacobi forelæste digtet for Lessing og Lessing gav sin tilladelse baade til det og til Spinoza. Da Jacobi spurte om han var Spinozist, sa Lessing: Hvis jeg skulle nævne mig efter nogen, vilde jeg helst af alle nævne mig efter ham. Lessings venner med filosofen Mendelsohn i spidsen faldt fra himlen, da Jacobi efter Lessings død offentliggjorde deres samtale; — man maa huske paa, i hvilket ry Spinoza dengang stod. Mendelsohn greb harmfuld til pennen og forsvarede den afdøde ven; men da han ikke kunde negte at samtalen havde fundet sted, kom han selv til at føle, at Lessing havde dulgt sine inderste tanker for sine venner og at der laa et svælgende dyb mellem hans og deres livsanskuelse. Mendelsohn følte sit venskab for Lessing dybt krænket, han var fra da af en brudt mand, han tog ligefrem sin død af det.

Goethes digt er brudstykke af en dramatisk digtning der aldrig blev fuldendt. I et andet brudstykke taler Prometheus om sine verker — „de er evige; thi de er“ og han mødes med visdommens gudinde Minerva. Han nævner, hvor tidt han har følt sit væsen smelte i ett med hendes guddom; det er tydelig Goethes egen bekjendelse under indflydelse af den uselviske kjærlighed til guddommen, som Spinoza satte som livets maal. Det er en kjærlighed, saa hævet over jorderig, saa opløftet og aandig, som tænkes kan. Men Goethe har ikke kunnet modstaa at la Minerva sige, at hun elsker Prometheus. Det er vanskeligt at gennemføre Spinozas store ord, at den, som elsker Gud, ikke kan stræbe efter, at Gud skal elske ham.

\*



Interessen for Spinoza, som var vakt i Goethes ungdom, holdt sig gennem hele hans liv. Spinoza blev en af de ideale magter, som førte Goethes udvikling opad fra Sturm- und Drangs voldsomheder til Ifigenias og Tassos renhed og klarhed og til hans senere „objektive“ kunst. Og da Goethe paa sine gamle dage skrev sin dybsindige roman Die Wahlverwandtschaften om forholdet mellem mand og kvinde, om kærlighed og ægteskab, om skyld og ansvar, da tog han det samme udgangspunkt som Spinoza, da han gav sin filosofiske skildring af de menneskelige lidenskaber. Følelserne er i denne Goethes roman betragtet som ubønhørlige naturkræfter, der slutter og opløser forbindelser i følge sit eget væsens uforanderlige art; det hele er en studie i følelsernes kemi. Den gamle naturdigter og naturvidenskabsmand er blit ubønhørligere i sin betragtning af menneskets væsen og slutter sig mere uforbeholdent til Spinozas naturpanteisme, medens han i sin ungdom havde en blød liden hjerte-krog, hvor han tog et forbehold overfor sine egne og sine digtede personers følelser.

*Just Bing.*



## EN POETISK PLAN AV TALIS QUALIS OCH DESS ÖDE.

För några år sedan kom jag i beröring med en svensk autografsamlare i Nord-Amerika, hr Axel Lindegård, som hade älskvärdheten att låta mig taga del av sin samling. Jag fann i denna bland annat följande intressanta brev från Talis Qualis:

Min käre Broder!

Jag tackar Dig vänl. för Din skrifvelse, i hvilken Du fortfarande godhetsfullt påkallar min medverkan för den vittra Kalender, som Du ämnar utgifva. Att mitt ringa biträde skall lemnas, derom kan icke vara tu tal. Men när och hur? Derom utbeder jag mig ett par ord till svar. Genom en särdeles nåd af Kgl. Maj:t har jag neml. erhållit ett litet resestipendium å 1200 rd. rmt., och jag afreser, Deo volente, från fäderneslandet i medlet af maj, sedan 2:a h. af Don Juan hunnit utkomma. Lyckas det mig, att uppnegociera ytterligare 1000 rd. rmt., så stannar jag i Paris minst  $\frac{1}{2}$  år och kommer således icke hem förrän vid Jultiden. För närvarande hvarken har jag någon lämplig dikt att lemna, eller hinner att hängifva mig åt sånggudinnan. Men för min vistelse i Paris har jag redan uppgjort en plan till ett poetiskt arbete, omfattande 3 afdelningar — La Grève — Vendôme kolonnen — Père Lachaise. Af rubrikerna ser Du ungefär ämnet: revolutionens våldsamhet och hänförelse, kejsardömet vapengny och ärelystnad, allt på sistone uppgående



i dödens stilla men världsbeherrskande herradöme. Hvar en af dessa afdelningar blir en sjelfständig teckning. Just dessa har jag ämnat få skicka Dig en, om Du dertill ger mig stånd. Men vid hvilken tid? När skall tryckningen taga början?

Med bidrag från sådana män, som Du uppräknar, bör „Musenalmanach“ kunna erhålla ett stort innehåll, hvartill lyckönskar Dig och vitterheten.

Vårt ekonomiska mellanstående har gjort mig en ledare större än jag vill nämna. Emellertid skall allting klareras, som jag förvisso vet, till Din belåtenhet, min kära Bror; och den vilja Du visat mig är i intet afseende förspild. Träffar jag Dig icke före min utresa på annat sätt, så hittar jag nog sjelf vägen till N:o 11 Göthgatan.

Lef väl!

30/3 59.

Din tillg. vän  
Calle Strandberg.

Något „poetiskt arbete“ av denna art fullbordade Calle Strandberg under sin vistelse i Paris. Men även om planen icke utfördes, så har ämnet levat i hans fantasi och vi ha kvar några fragmentariska försök och skisser, som Strandberg själv har löst fogat ihop utan att dock ge sina läsare någon antydning om att de äro spridda reflexer aven genomgående poetisk idé.

Gå vi till Strandbergs „Dikter“, 1861, publicerade två år efter hemkomsten från Paris, finna vi där placerade efter varandra följande fyra dikter: „I Trianon-parken“, „Mourir pour la patrie (fransk nationalsång)“, „I Tuilleries-trädgården (den 15 augusti 1859)“ samt „Sista dagen i Paris“. I denna lilla krans, som är hela det poetiska resultatet av Paris-resan, skynar planen att behandla Frankrikes fantasifrestande moderna historia, och vi kunna också se hur de nya intrycken ha omgestaltat den. „I Trianon-parken“ ger åskväders- och nattstämningen från revolutionens utbrott. Strandberg har själv i en not talat om att han begagnat något av „Youngs vanvett“ för att framman skrällen, men han har också skapat den rätta kontrasten genom att med några lätta crayondrag teckna som bakgrund



Marie-Antoinette-tiden, „sista versen på det förra seklets joller“, „sista kyssarna i 'Parc au cerf'“.

Detta är „revolutionens våldsamhet“. Dess „hänförelse“ kommer fram i „Mourir pour la patrie“, vilken Strandberg själv anger som „fransk nationalsång“. Någon översättning i egentlig mening förefaller denna dikt ej att vara. I varje fall är den icke en översättning av den sång som i Frankrike går under namnet „Mourir pour la patrie“, girondisternas sång i sista akten av den äldre Dumas' „Le chevalier de Maison-Rouge“, som blev februari-revolutionens „Marseljä“ och med vilken Strandbergs dikt endast har gemensamt omkvädet:

„Mourir pour la patrie  
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie.“<sup>1</sup>

Sannolikt har Strandberg självständigt utarbetat detta tema till en vacker och hänförd sång om frihet och jämlikhet och tap- per kamp för dessa höga fosterländska ideal.

„Kejsardömet vapengny och ärelystnad“ skymtar först i den sista dikten, men dessförinnan har Strandberg, ehuru ur nya synpunkter, behandlat det motiv, som skulle fylla den sista dikten i hans planerade légende du siècle — „Père Lachaise“, det andra kejsardömet, „dödens stilla, men världsbeherrskande herradöme“. „I Tuilleries-trädgården“ är den mest betydande av dessa dikter och den slutar med en apostrof till frihetens bane- man, Napoleon III. Hänvändelsen till den mäktige världshär- skaren, statskuppbrottsslingen från 2 december, är äkta strand- bergsk i sin manliga kärvhet och huggkraft, men den ursprung- liga tanken om det förtryckta Frankrike som en dödsstill kyrko- gård har dock dämpats ganska mycket. I „Sista dagen i Paris“ få vi förklaringen. Strandberg för där fram hela sin gamla plan i stark koncentration och tar själv ställning till sin tidigare uppfattning om det moderna Frankrike. Alla reseintryc- ken strömma över honom. Paris är ändock Paris och en

---

<sup>1</sup> Detta omkväde stammar i sin tur från Rouget de l'Isle.



befriande känsla av samhörighet med dess traditioner och liv har fyllt honom:

„Jag gick mig trött, som i en trappa,  
Men spetsen har jag funnit här,  
Och jag har känt mitt hjärta klappa  
Emot „le cœur de l'univers“.

I denna strof ligger tröttheten efter en sommar i den stora staden, men också glädjen över allt det rika i historia och liv, som mött honom här i den stad, där Rousseau med sin straffdom bröt fram „som en lava“ över den gamla samhällsordningen, där Voltaire sände sina pilar mot „kåpornas supremati“,

„Och Beaumarchais så snillrikt gömde  
Ett jordskalf i en komedi“,

där Bonaparte började sin bana och emot sin vilja bar revolutionens tanke över världen. Och han utbrister:

„Stå ej och se dig blind på blodet  
Ifrån La Grève. En framtids frö  
I skräcken grodde — och i modet  
Att för en grundsats kunna dö.

Och var ej ängslig du, som flera,  
Ransaka häfderna och läs!  
Än är Paris väl något mera  
Än tidehvarfvets Père Lachaise.“

Paris var icke dödens stad som han trott, ty

„Hur samhällsformerna ha skiftat,  
Här står dock slägtenas förnuft,  
Som med sin vinge ständigt hviftat  
Sin svalka i den qvafva luft.



Det anstår ej en man att sörja  
Att frihetsidealet flytt;  
All fortgång ligger i att börja  
Och sedan — börja om på nytt.“

Med dessa stolta ord tar Strandberg avsked från Paris och från sin plan att dikta om den franska frihetens historia. Han har känt slagen av „le cœur de l'univers“ och fått nytt hopp. Beröringen med det verkliga Paris tog död på Byron-pessimismen, och Père Lachaise-dikten om andra kejsardömet's andliga död blev aldrig till i den från början tänkta formen. Sannolikt var det väl dessa nya intryck som sprängde den uppgjorda planen. Riktpunkten försvann och vi ha blott fått några disjecta membra.

\*

„I Tuilleries-trädgården,“ den enda stora utförda av Paris-dikterna, är ur en synpunkt sett ett stycke briljant journalistik, ett reseminne som för alltid behåller sin levande kraft. Dikten är daterad den 15 augusti 1859. Dagen förut intågade Louis Napoleon i spetsen för hjältarne från Magenta och Solferino i Paris — en lysande triumf ordnad av den store Haussmann själv. Följande dag, „den helige Napoleons dag“, firades som alltid stamfaderns minne, denna gång med nya segrars glans över solenniteten. Hela Paris var illuminerat med miljontals gaslåg, tidens stora triumf. På Champ de Mars brunno till och med några elektriska lampor. Man firade orgier i ljus, och Tuilerierna voro centrum i den stora festen. Den lojale Théophile Gautier ger i „Le Moniteur“ dagen efter en livlig skildring:

„La fête de nuit a été splendide. L'orage qui menaçait s'est dissipé après quelques gouttes de pluie, et la population a pu jouir à son aise du spectacle vraiment féerique que présentaient les illuminations. Les Tuileries, et particulièrement le jardin réservé, ouvert au public, avaient reçu une décoration aussi riche qu'élégante. Les compartiments des parterres étaient marqués par des cordons en verres de couleur; des charmilles avec



treillages en feux verts, ornées du chiffre impérial couronné en feux jaunes formaient une gracieuse et féerique architecture devant le palais et autour du jardin" etc.

Det är detta magnifika féeri Talis Qualis skildrar i sin första strof:

„Kring slottet och kring nichernas beläten  
Millioner lampor tindra i spaliern,  
Som vattenstänk i maskorna på näten,  
När fiskarn torkar dem i solens sken.  
Och midt i glansen träda majestäten  
Ut på altanen, gentemot alléen,  
Att se hur dagens lätta yngel surrar,  
Och hur patruller gå och packet hurrar.“

Bilden med de solglindrande vattenstänken i näten är sällsynt suggestiv och målande både genom sin exakthet och den kontrast den samtidigt innehåller.

Vi ha emellertid även en annan skildring av Tuileries-festen, som kan intressera oss i särskilt hög grad, då den efter allt att döma är gjord från samma kafé-bord, där Talis Qualis betraktade ståten. Det är journalistik på prosa och författaren är Claes Lundin, Sturzen-Beckers elev och arvtagare som de svenska tidningarnas Paris-korrespondent. I ett brev till Handelstidningen (29/8) skriver han:

„Aftonens illumination och fyrverkeri voro kanske de mest efterlängtrade af alla nöjena. Tillrustningarna i Tuileriträdgården och särdeles den i kejsarens privatträdgård, såväl under hans frånvaro i kriget, som på denna dag upplåten till allmänhetens promenad, hade lockat det största antalet åskådare. Det lilla kaféet i Tuileriträdgården, som under sommaren varit en ganska lugn och behaglig vederqvickelseort, dit man gerna flytt från Boulevardbullret vid Café Suède eller det ej mindre bråk-samma grannskapet af rue St. Honoré på Café de la Régence eller qvalmet på Café Danemarc, alla kaféer der svenskar annars pläga stämma möte, var denna dag så öfverfylldt både utan



och innan, att man endast med stor svårighet och på grund af gammal bekantskap med monsieur Charles, „le vieux garçon“, kunde förskaffa sig en stol, en „demi-tasse“ och ett „petit-verre“. Men hade man väl fått dessa skatter i sitt våld, njöt man af dem så länge som möjligt, för att ifrån denna behagliga plats hafva en öfversikt af människomassan, som uppfyllde den stora trädgården. Innan man slog sig ned här var dock skäl att göra ett slag i parken och äfven att närma sig slottet. Kejsaren och kejsarinnan visade sig en stund på balkongen, den förre dyster och outgrundlig såsom alltid, den sednare behagligt helsande folkmassan.

Ett regnmoln hotade att förstöra hela aftonens glans, men skingrade sig dock snart och tillät lampor och gaslågor att lysa med bländande styrka. Tuileriträdgården framställde, för att begagna ett mycket utnött talesätt, en féeriartad anblick.“

Det skulle inte förvåna om den redan högst parisiske Lundin hade sin landsman och kollega, som han en gång skulle efterträda vid Stockholms Dagblads redaktionsbord, med sig här i festvimlet. Strandberg tar just synen av kejsarparet, Eugenie med hennes graciösa älskvärdhet och Napoleon med det odödliga sfinxleendet, till utgångspunkt för sina betraktelser eller snarare inspireras av dem till sina syner ur platsens revolutionshistoria. De båda männen ha sett samma skådespel och voro i mångt och mycket samma andas barn.

Kejsarinnans uppenbarelse framkallar för Strandberg minnet av Marie-Antoinettes öde:

„Hvad hjälpte Habsburgs dotter hennes fägring?  
Att hon var skön, var hennes största brott.“

Och han slutar med en bild, som är ganska byronsk med sin lilla klang av värdelös vits.

Drottningen

„... måste, lik ett utdömdt träd, försona  
Att hennes vackra hufvud bar en krona.“



På samma sätt låter skalden revolutionsminnenas vålnader  
rycka an mot Napoleon själv:

„Hvad syner bo, du Galliens imperator,  
I spegeln af historiens djupa brunn!  
Du såg knappt upp, när öfver dessa gator  
Med det förfrusna löjet på din mun  
Du drog i går omkring som triumfator;  
Nu — se mot obeliskan! se hur tunn  
Han reser sig bland skuggorna, som tjockna  
På samma gång som alla lampor slockna.“

Triumfatorn, som Talis Qualis själv dagen förut sett ridage-  
nom Paris gator, låter sin blick irra bort mot Place de la Con-  
corde. Luxorpyramiden försvinner

„Och Ludvigs stupstock står der ensam qvar,  
Vid hvilken massan tättnar hvad hon hinner,  
Och bödeln, rustad, hedersplatsen tar;  
Blodstrimmigt sjelfva solens öga brinner  
Och under stum förfäran ser enhvar  
I anmarche en beväpnad skara vildar,  
Som spetsgård kring en ensam konung bildar.“

Per Hallström har kallat „I Tuilleries-trädgården“ en Childe-  
Harold-betraktelse i Don Juans-stanser. Stillikheten är ofrån-  
komlig, och man har så mycket större anledning till sammanställ-  
ningen som Strandberg just samma år i kalendern „Nordstjer-  
nan“ publicerade en översättning av Childe Harolds ryktbara  
monolog vid Waterloo. Victor Hugo begagnade ofta samma  
manér, exempelvis i den stolta „L'expiation“ (Les chatiments),  
där han ställer den hatade usurpatorn på kejsartronen mot  
bakgrunden av den stora napoleonska sluttragedien från Moskva  
till Waterloo. I viss mån är också en dikt som Strandbergs jour-  
nalistik i tidens bättre stil. Sturzen-Becker har gjort ett kåseri  
om Place de la Concorde historiska minnen som i sin genre är



ett motstycke till Strandbergs byroniad. Och är icke Byron själv en av 1800-tals-kåsörernas föregångare både som reseskildrare i subjektivaste stil, politisk deklamator och mästare i den lättaste och spetsigaste ögonblicksjargongen?

Men Napoleons dystra syn är slut, och åter ser man vattenkonsterna spruta och raketerna skjuta i höjden, åter hör man folkets glädjeskri. Men — och här kommer tendensen ohöljt fram, och Strandbergs politiska patos tar sig ett av sina mest övertygande uttryck:

„Men, stolte Cæsar! den förnämsta gästen —  
Ett myndigt folk — har ingen plats vid festen“,

utropar han och sista strofen formar sig så till ett demokratiskt program. Om inte saknaden efter det myndiga folket just nu är så stor hos Napoleon, så kommer han dock att förstå vad dess frånvaro en gång skall betyda:

„Ju djupare en kraftig fjäder tryckes  
Dess mera våldsamt tar han sedan fart.  
Var framsynt! tiden är en spång, som ryckes  
Förrädiskt undan dina fötter snart,  
Och står du icke då på fast land redan  
Så sjunker du, och dina verktyg sedan.“

Per Hallström skriver om denna diktens tendens: „Dess egentliga märklighet är väl förgängelseaningen inför den makt, som just då stod på sin höjdpunkt. Man behöfde icke vara profet för att ana, men åtminstone skaldens landsmän voro nog i allmänhet ovanligt litet profeter därvidlag, och det vittnar om hans kloka manlighet, att han ej lät blanda sig.“ Så ensam stod dock icke Talis Qualis bland sina landsmän. Vi ha redan sett att han hemma i Stockholm hade planerat en stor anti-napoleonsk frihetsdikt i Victor Hugos stil och att Parisintrycken i själva verket mildrade hans pessimism i avseende på Frankrikes politiska moral. Strandbergs förgängelseaning sysslar nog



icke heller med den franska världsmaktens framtid utan framförallt med statsk uppsbrottslingens en gång kommande fall, vilket för frihetskämpen ter sig oundvikligt som en yttersta dom. Han har också med sina slutord tolkat känslorna hos de liberala och intellektuellt i hög grad ledande kretsarne där hemma under femtiotalet. Man behöver blott öppna Aftonbladet vid denna tid för att nästan dagligen finna uttryck för ett djupt misstroende mot Napoleon III och hans despotiska regim. Tidningen blev också gång på gång konfiskerad i Paris. Dess sympatier voro helt på oppositionens och de landsflyktigas sida. Den 16 mars exempelvis citerar man en artikel ur „Revue des deux mondes,“ som talar för tryckfriheten och tillägger att „man kan öfverallt läsa mellan raderna hur outhärdligt tvånget redan blifvit för de tänkande“. Napoleons italienska politik var under hela våren föremål för en ytterst misstrogen kritik. Kejsaren anklagas ständigt för att icke förstå vikten av Italiens nationella frihet, och när man till sist efter stilleståndet i Villa Franca fick fullkomligt rätt och Napoleon lämnade ett eländigt fuskverk i stället för ett fritt, enhetligt Italien efter sig, skrev Aftonbladet den 15 juli: „Louis Napoleon har för andra gången förstått, att då han för sig lämpligt funnit, inleda ett blodigt krig och att sluta detsamma just då det tjänat honom tillräckligt för hans personliga syften och då det i fortsättningen möjligen skulle genom händelsernas utveckling kunna komma den europeiska folkfriheten till något gagn.“ Samma synpunkter återfinnas i ett mycket uppmärksammat anförande av August Blanche på den kommande riksdagen, då man debatterade den italienska frågan. Och hade Strandberg Lundin i sällskap på Tuileries-festen, så fördes samtalet i mycket Napoleonsfientlig anda. Därom vittnar Lundins korrespondenser till Handelstidningen.

Strandberg kom sålunda till Paris med en typiskt svensk liberal uppfattning av Napoleon den tredje. Men hade han i mars känt missmodet taga överhand inför synen av revolutionslan-



dets andliga letargi, så lämnade han Paris med nytt hopp och en lugn förtröstan på frihetens sak.

„Det anstår ej en man att sörja  
Att frihetsidealet flytt;  
All fortgång ligger i att börja  
Och sedan — börja om på nytt.“

Så slutar han „Sista dagen i Paris“. Strofen röjer samma övertygelsens orubbliga bergfasthet, som gav „Vårt fria ord“ karaktären av en luthersk stridspsalms för frihetens kämpar. Denna personligt starka segerkänsla gav Strandberg kraft att höja sig över dagens tillfälligheter. Napoleon III är som alla tyranner en efemär företeelse. Han kan icke göra Frankrike till frihetens kyrkogård, ty „slägtenas förnuft“ är dock den starkare makten.

Trots de stora temperamentsolikheterna mellan den trygge nordiske frihetskämpen Strandberg och den gnistrande hatfulle landsflyktingen Victor Hugo reagera dessa båda inför samtidens stora politiska problem på ganska analogt sätt. Stämningsskiftningen mellan förtvivlan och strålände ljus förhoppning är hos Hugo djärft kontrasterande, medan den hos Strandberg kommer efter lugn och säker reflexion. Men man kan taga Hugos ytterligt intensiva „Napoléon le petit,“ som ger på prosa, vad som sedan blev oförglömlig poesi i „Les chatiments“, och just i dess slutkapitel, „Deuil et foi“, finner man samma motsättning som nu rymmes inom „Sista dagen i Paris“, där Strandberg utför uppgörelsen med sina politiska stämningar. Hugo börjar med att skildra Frankrikes nesa och andliga död, hur detta folk, som hade „l'initiative de tout le mouvement humain“, blivit våldfört: „Depuis plus de trois années, le monde assiste à un immense supplice, à un effrayant spectacle. Depuis plus de trois ans, les hommes du passé, les scribes, les pharisiens, les publicains, les princes des prêtres, crucifient, en présence du genre humain, le Christ des peuples, le peuple français. Les uns ont



fourni la croix, les autres les clous, les autres le marteau. Falloux lui a mis au front la couronne d'épines. Montalembert lui a appuyé sur la bouche l'éponge de vinaigre et de fiel. Louis Bonaparte est le misérable soldat qui lui a donné le coup de lance au flanc et lui a fait jeter le cri suprême: *Eli! Eli! Lamma Sabachthani!* Maintenant c'est fini. Le peuple français est mort. La grande tombe va s'ouvrir. Pour trois jours". Men detta är blott ett ögonblicks utbrott. Hugo liksom Strandberg har kraft att „börja om på nytt" och han fortsätter omedelbart med ett utrop, som röjer hans starka tro på hvad Strandberg kallar „fortgången", framåtskridandet:

„Ayons foi

Non, ne nous laissons pas abattre. Désespérer, c'est désertier.

Regardons l'avenir."

Slutsidorna i boken forma sig till en stor hymn över frihetens, ljusets och de stora upptäckternas sekel, „immédiatement issu de la Révolution française" — „le plus grand des siècles". Han rullar upp en glänsande bild av den modärna civilisationen, där det icke finns en enda skugga. Han känner makten av de väldiga krafterna i tiden. Och mot dessa sätter den eländige Louis Bonaparte sina små konster. Ser man då inte vilken chimär detta despotvälde mitt i frihetens värld är: „Vous ne voyez donc pas que le Deux-Décembre n'est qu'une immense illusion, une pause, un temps d'arrêt, une sorte de toile de manœuvre derrière laquelle Dieu, ce machiniste merveilleux, prépare et construit le dernier acte, l'acte suprême et triomphal de la Révolution française."

Det är denna stolta och hos Hugo i detta ögonblick djupt upplevda ideologi som också fyller Strandbergs hjärta. Hans plan hade varit att forma revolutionens historia till en stor sym-



bol för sin tids frihetspatos och tro, denna tro som var så stark att man glömde blodet från la Grève och såg ett framtidens frö gro i själva skräcken, men som framförallt gav känslan att ha modet „att för en grundsats kunna dö“. Paris hade befriat honom från missmodet inför det samtida Frankrikes läge och kommit honom att åter se ljust på framtiden, men den svenska litteraturen gick miste om en stort tänkt episk dikt.

*Anton Blanck.*



## TIL ERASMUS MONTANUS.

Med Rette beundres Holberg for det Mesterskab, hvormed han i sin Komædie Erasmus Montanus har udført den meget naturlige lille Landsbypige Lisbet, Studentens Kæreste. Den Oplysning, som her meddeles om Figurens Oprindelse, har ikke til Formaal at forringe Holbergs Fortjeneste, men kan bidrage til at belyse det lille Jomfrubilledes Oprindelse og Egenart.

Handlingen i Molières Lystspil Monsieur de Pourceaugnac gaar ud paa at forhindre Titelfigurens Giftermaal med Orontes Datter Julie; et Led i de Opfindelser, hvormed dette Formaal opnaas, er Intriganten Sbriganis Paafund at indbilde M. de Pourceaugnac, at hans Tilkommende er af en meget livfuld og forelsket Natur. I Samklang dermed er Julies Modtagelse af ham, da hun umiddelbart derefter viser sig, meget stormende:

Julie. On vient de me dire, mon père, que Monsieur de Pourceaugnac est arrivé. Ah! le voilà sans doute, et mon cœur me le dit. Qu'il est bien fait! qu'il a bon air! et que je suis contente d'avoir un tel époux! Souffrez que je l'embrasse, et que je lui témoigne...

Oronte. Doucement, ma fille, doucement.

Slutningen af Julies her anførte Replik og Orontes Svar derpaa genfindes i Erasmus Montanus III 6:

Lisbet: Ach, min Hiertel lad mig omfavne dig!

Jeronimus: Sagt', sagt', mit Barn! ikke saa ivrigt.



**Julie** fortsætter saaledes:

**Julie:** Que je suis aise de vous voir! et que je brûle d'impatience . . .

**Oronte:** Ah, ma fille! Ôtez-vous de là, vous dis-je . . .

**Julie:** Ne voulez-vous pas que je caresse l'époux que vous m'avez choisi?

**Oronte:** Non: rentrez là dedans.

**Man sammenligne Holbergs:**

**Lisbet:** Maa jeg ikke omfavne min Kærester, som jeg ikke har seet i nogle Aar?

**Og endvidere:**

**Jeronimus:** Bliv fra ham, siger jeg.

Der kan ikke være nogen Tvivl om, at Holberg har gjort Brug af Molières Indfald at lade den anselige Husfaders Værdighed træde i komisk Modsætning til den unge Datters stormfulde Udbrud af Forelskelse. Men iøvrigt er Holbergs Anvendelse af Laanet fuldkommen fri, idet der er den væsentlige Forskel paa de to Optrin, at medens den franske Frøken udfører en aftalt Rolle, er den danske Lisbets Optræden Udslag af en uskrømtet landlig og yderst pudsigt Frimodighed.

Johannes Montanus — som Stykkets ældste Titel er — er sikkert forfattet 1722. Fra 1723 stammer Den 11 Juni, hvori der, som allerede Rahbek har paavist, er gjort Laan fra M. de Pourceaugnac.

*Hans Brix.*



## SCHILLERS BETYDNING FOR BJØRNSENS HISTORISKE SKUESPILDIGTING.

I Bjørnstjerne Bjørnsons ungdomsdigtning, den som blev skapt i årene 1856—73, spiller som bekjendt de historiske motiver en stor rolle. Norges gamle historie har git ham stof til en del mindre ballader, til en sammenhengende romanse-cyklus, Arnljot Gelline, til en større monolog, Bergljot, og til et operafragment, Olav Trygvason; og han har skrevet seks dramatiske verker med historisk emne: Mellem Slagene, Halte-Hulda, Kong Sverre, trilogien om Sigurd Slembe, Maria Stuart i Skotland, og Sigurd Jorsalfar. Men de digteriske idéer Bjørnson fik virkeliggjort, er bare en brøkdel av det som han i brevene fra disse år omtalte som sine nærmeste fremtidsplaner: Maria Stuarts skjæbne hadde han en tid tænkt sig at behandle i to skuespil, det ene med Darnleys, det andre med Bothwells navn som undertitel. Og de tre siste av sine dramatiske arbeider fra Norges historie håbet han engang at se som led i en nogenlunde sammenhengende række av skuespil; i det anegalleri han vilde male for sit folk, mente han at næsten alle Norges konger i det 12te og 13de århundrede burde finde plass. Foran „Sigurd Jorsalfar“ skulde der være et drama om kongebrødrenes ungdom, efter trilogien om Sigurd Slembe skulde følge et skuespil om Harald Gilles sønner, og „Kong Sverre“ skulde fortsættes med et drama om Kong Sverres død, dernæst et om Håkon Sverresøn, og endelig et om Håkon Håkonssøn. Også de nationalhistoriske ballader Bjørnson skrev, hadde tilknytning til en større plan: han vilde fremstille vor historie i korte sange, det skulde bli en



Bok til bruk for folkeskoler og folkehøiskoler, men han fikk aldrig skrevet den, og folkehøiskolerne måtte nøie sig med at hans romanse-cyklus, Arnljot Gelline, blev tilegnet dem „med tak og lykønskning fra forfatteren“.

Under sit andet ophold i Italien, 1873—75 blev han optat av andre emner, og da kom det pånytt vældig fart i hans produktion. En Fallit, Redaktøren, Kaptejn Mansana, Magnhild, og Kongen er allesammen utarbeidet eller påbegyndt i Italien. Fra den tid av har hans digtning altid været knyttet til nutiden, selv om et kapitel av en roman, et digt, en tale, eller en avisartikel, endnu ofte kunde vidne om at han ikke hadde tapt sin interesse for historien.

I Chr. Collins svære to-bindsværk om Bjørnsons barndom og ungdom indtil 1860 er det påvist hvordan de historiske skuespil har sammenhæng med bondefortællingernes nutidsskildring, i stil, i tankegang og i psykologisk opfatning; skuespillene og fortællingerne er ofte blit til parvis, Bjørnson drev — som Collin sier — et vekselbruk, og behandlet det samme psykologiske problem i to former, i fortællingen gjerne holdt i en lysere stemning og med lykkelig utgang, mens han kunde la skuespillet ende tragisk. Collin antyder også et helhetssyn på Bjørnsons ungdomsdigtning; den kredser næsten altid om et og samme spørsmål: hvordan en sterk og steil personlighet, en høvdingenatur, har let for at volde ulykke over sig selv og sine omgivelser, og derfor kan trænge til at gå gjennom „lidelsernes høiskole“, for at lære at opgi sig selv og bøie sig ind under hensynet til andre. Mens Ibsen i sin digtning søkte at hudflette feigheten og hulheten, rense viljerne og stålsætte karaktererne, så hver personlighet kunde hævde sit eget jugs ret og leve som et frit og stolt adelsmenneske, så stod det for Bjørnson efter hans erfaringer fra sin egen utvikling som en hovedopgave for det enkelte individ at opdrage sig til selvbeherskelse, at overvinde sin trods og ofre sin selvhævdelsestrang for at kunne tjene større formål: hensynene til den slekt og det samfund man tilhører.

Denne indre sammenhæng i Bjørnsons produktion er særlig let at få øie på i hans ungdomsdigtning; men tar man for sig



hans verker fra 1850—60 årene i kronologisk rækkefølge, synes ofte forskjellen mellem dem at være så stor at den ikke bare kan forklares ved hans egen kunstneriske vekst og personlige oplevelser. Der reiser sig da spørgsmål om hvilke litterære påvirkninger han har mottat.

Tilblivelsehistorien for „Mell em Slagene“ er velkjendt fra Bjørnsons egen skildring: *Hvorledes jeg blev Digter*.<sup>1</sup> På studentertoget til Upsala 1856 fik han se nogen av Sveriges mange minder fra en stor tids store historie, og da han stod foran de svenske heltekongers kister i Riddarholmskyrkan i Stockholm, grep den tanke ham at Norges historie dog også hadde sin storhet, men minderne var ikke synlige; fra sagaernes beretninger vilde han derfor prøve at hente ut vor histories største skikkelser og stille dem frem på scenen for de nulevende nordmænds øine. Den første norske nationalhelt han valgte at skildre, var hans barndoms yndlingsskikkelse, kong Sverre, og den psykologiske tolkning av Sverres personlighet var øiensynlig hans hovedinteresse under arbeidet; men han har ikke git Sverre nogen tydelig historisk bakgrunn. Vistnok foregår „Mell em Slagene“ under borgerkrigen mellom Sverre og Magnus Erlingsson, men Bjørnson har ikke brydd sig om at gi nogen indgående tidskarakteristik. Stykket har få personer, og ingen av dem er sat ind for at få frem et tidsbillede eller en miljøskildring; de hører allesammen ind i handlingen, og den er digtet helt frit av Bjørnson uten noget grundlag i de historiske kilder. Dens utgangspunkt var tvertimot et friskt virkelighetsindtryk fra 1850 årene,<sup>2</sup> og Bjørnson hadde først forgjæves prøvet at forme et moderne skuespil over dette motiv. Da han overførte det til kong Sverres tid, bevarte han formodentlig meget fra sin første plan; i sin opbygning er „Mell em Slagene“ ialfald tydelig påvirket av det moderne franske borgerlige drama. Collin har særlig pekt på sammenheng med *Musset's Un Caprice* og *Augier's Le gendre de M. Poirier*; hele anlegget av intrigen i Bjørnsons

---

<sup>1</sup> Bjørnsons Artikler og Taler I 137 flg.

<sup>2</sup> Collin II 20.



stykke — med tilfældigheter, misforståelser, forklædninger, og overraskende gjensyn — svarer foreøvrig til den vanlige manér hos tidens bedste skuespilfabrikanter, først og fremst naturligvis *Scribe*.

Skjønt hverken personerne eller handlingen i „*Mellem Slagene*“ virker historisk egte, har dog stykket fåt noget av sagatidens tone; det er skrevet i en jevn og enkel prosastil, uten overdreven arkaisering, men med villig mottagelighet for indflydelser fra sagaoversættelsernes sprog.

Bjørnsons næste historiske skuespil, „*Halte-Hulda*“, er skrevet i femfotede jamber, og vil alt av den grund let synes os at gi et mindre virkelighetstro historisk billede end „*Mellem Slagene*“. I og for sig behøvde naturligvis ikke versformen at bety så meget, men den har dog fristet Bjørnson til i et par monologer at gli ut i en lyrisk-sentimental tone, som ikke synes os at kunne harmonere med sagaens klang. Skjønt Bjørnson også til „*Halte-Hulda*“ har lånt enkelte idéer fra den nyere franske skuespildigtning — Collin gjør opmerksom på en sammenhæng med *Scribes Une Chaîne* — er imidlertid indflydelsen fra den islandske ættesaga ikke til at ta feil av. Den føles klart i stilen, trods versformen, men især har den været med til at skape karakterne og gi impulser til handlingen, og forsåvidt er „*Halte-Hulda*“ tegn på at Bjørnson nu hadde levet sig mere ind i fortiden, end dengang da han skrev „*Mellem Slagene*“.

Stoffet til „*Halte-Hulda*“ er ikke hentet fra nogen enkelt historisk kilde; en hel del spredte sagamotiver er stillet sammen, og her er ikke engang nogen bestemt historisk personlighet som Bjørnson har villet levendegjøre; men der ligger dog over hele stykket en klar tidskolorit. Den er ikke et resultat av indgående studier, og gir ikke slike detaljer at stykket får en absolut nøiagtig historisk datering; men det merkes likevel hele tiden at Bjørnson vil tegne et „Billede fra Kristendomslysbrudningen“. <sup>1</sup> Utenom de personer som er nødvendige for handlingen, har han

---

<sup>1</sup> Grotid II 180.



således anbragt dronningen og hendes terner, og derved villet skaffe den individuelle konflikt en videre tidshistorisk baggrund; trods motiverne fra de islandske ættesagaer skulde „Halte-Hulda“ gi et billede fra Norges historie. De egentlige historiske kilder har Bjørnson øiensynlig ikke ment at ha større bruk for, men det merkes klart at han isteden er begyndt at ta lærdom av andre forfatteres historiske dramaer. Hos Shakespeare kunde han finde dristige brudd på versmålets regler, når det gjaldt at gi enkelte linjer en særlig kraft; Shakespeare viste ham eksempler på at man midt i tragediens høie stil kunde føie ind et lyrisk digt eller endog anbringe små lystspilscener og derved få frem en virkningsfuld kontrast; hos Shakespeare kunde han også hente mod til at slippe sin fantasi løs og skape nye og dristige billeder. Alt i åpningsscenen av „Halte-Hulda“ er der en fantasiflugt og en rigdom på djerpe billeder som minder om Shakespeare. Allikevel virker stykket i sin helhet nutildags snarest som en studie efter Oehlenschläger. Man kan nok — som Bjørnsons danske kritiker Clemens Petersen — fremhæve at der er en dyptgående forskjel mellem Oehlenschlägers deklamatoriske og Bjørnsons dramatiske stil, og indse at Bjørnson har villet skape en ny form ved at „dyppe sine jamber i sagastil“, som Gerhard Gran har uttrykt det. Men trods nye stilprinsipper får de femfotede jamber i Norden let en klangmindelse om Oehlenschläger, deres mest trofaste dyrker, og Bjørnsons „Halte-Hulda“ har mange utvilsomme likhetspunkter med Oehlenschlägers tragedier, både glimtvis i sin stil, og endnu tydeligere ved et par hovedtræk i sit anlæg. Et billede fra kristendomslysbrytningen, en fremstilling av kampen mellem den hedenske og den kristelige livsopfatning, mellem utæmmede lidenskaper og from offervilje, mellem Nordens og Sydens ånd — det er netop den opgave Oehlenschläger så ofte hadde stillet sig i sine tragedier. Og når Eyolf Finsons forhold til Hulda og Svanhilde i Bjørnsons „Halte-Hulda“ minder om Sigurds forhold til Hjørdis og Dagny i Ibsens samtidige skuespil „Hærmændene på Helgeland“, beror det ikke bare på nogen fjerne fælles forbilleder i sagaerne; der



findes et langt nærmere i Oehlenschlägers sidste betydelige verk, „Kjartan og Gudrun“.<sup>1</sup>

Mellem „Halte-Hulda“, som blev skrevet i 1857, og „Kong Sverre“, som fik sin form i 1860—61, hadde Bjørnson hat en stor oplevelse: han var blit politiker. Med vældig iver og kraft hadde han grepet ind i Norges nationale kamp for at hævde sig i unionen med Sverige, og han hadde i Bergen svulmet i seierens glæde, og i Kristiania lidt under nederlagets bitterhet; han tapte ikke modet, skjønt han blev fordrevet fra sin redaktørstilling, hans time til at bli en av sit folks førere skulde nok komme, han hadde lært at kjende sin kraft og sine evner, at interessere sig for de store nationale spørsmål, og at betrakte dem under en historisk synsvinkel. Denne lærdom er en av forutsetningerne for dramaet om kong Sverre; fra dette verk av blir hans historiske skuespil ikke lenger fremstillinger av digtede privatkonflikter på en historisk bakgrund, deres menneskeskildring knyttes nu sammen med brytninger mellem politiske principper. „Kong Sverre“ er ikke som „Mellem Slagene“ og „Halte-Hulda“ formet i en hurtig inspiration; det krævede lange forstudier, flittig læsning og ihærdig arbeide for at gjøre sig op selvstændige meninger om de historiske problemer. Men resultatet blev da også at Bjørnson i „Kong Sverre“ kunde bære frem en vidtrækkende historiske tanke, som siden blev et hovedgrundlag for tankegangen i Ernst Sars's Udsigt over den norske Historie.<sup>2</sup>

„Kong Sverre“ er, for et digterverk at være, usedvanlig korrekt i historisk henseende. Vistnok har Bjørnson digtet ind en hel del, som ikke kilderne fortæller noget om, men han mente selv at det så at si altsammen bare var videre utførelser av og psykologiske slutninger fra de antydninger som forelå i sagaerne. Han har omhyggelig strævet for at undgå anakronismer, og han var stolt av at „ikke et eneste Faktum, ikke en Person kommer i Strid med Historien, anderledes end at jeg engang lader en Mand

---

<sup>1</sup> Jfr. P. A. Rosenberg: Bj. Bjørnson (i serien Folkets Førere) s. 35.

<sup>2</sup> Halvdan Koht i indledningen til Grotid.



flygte i Throndhjem, som flygtede i Oslo, og paa sidste Sted lader En komme, som kom i Konghelle. Det er jo ogsaa uvigtigt", <sup>1</sup> Både som historisk skildring og ved sin historisk-politiske idé er „Kong Sverre“ et storslagent digterverk; men den dramatiske gennemførelse av idéen er mindre vellykket, og stykket fik en meget kjølig mottagelse hos kritikere og publikum. Mindet om denne skuffelse har sikkert været medvirkende da Bjørnson begik den uretfærdighet at utelate „Kong Sverre“ av sine Samlede Værker. Men han hadde ogsaa en anden grund til at stille sig kritisk overfor dette stykke; i sin form og stil var det litet originalt. Det var likesom „Halte-Hulda“ skrevet på femfotede jamber, men denne gang var de lagt langt nærmere op til Oehlenschlägers tone. „Jeg satte mig ved Oehlenschlägers Stol og lærte og gjengav efter Evne“, skrev Bjørnson efterpå. <sup>2</sup>

Både som kunstverker og som gjenfremstillinger av fortidens liv hadde Bjørnsons tre første historiske dramaer hat sine svakheter, rigtignok på forskjellig vis, men netop derfor klare vidnesbyrd om at Bjørnson hadde muligheter for at overvinde dem alle og bare opretholde den grad av psykologisk modernisering som synes at være omtrent uundgåelig i al historisk diktning. Men under sit ophold i Italien 1861—62 mottok han mange slags indtryk, som samlet sig om at føre ham til en inderligere indlevelse i fortidens liv og til et krav om en omhyggelig tids-skildring, som bakgrunn for de historiske personer og begivenheter han vilde fremstille i sine skuespil. Det lærerike samvær og de flittige diskussioner med den lærde historiker P. A. M u n c h, som Bjørnson traf i Rom, har alt sat sterke spor i „Kong Sverre“, men først i trilogien om Sigurd Slembe blir Bjørnsons nye fordringer til det historiske skuespil helt indfriet. „S i g u r d S l e m b e“ blev utført i 1861—62, delvis på grundlag av planer og idéer som gik tilbake til 1857, men det merkes mangesteds i skildringen at den er nedtegnet efter at

<sup>1</sup> Grotid I 169.

<sup>2</sup> Grotid II 5.



digteren i Rom, pavens by, hadde fått stifte bekjendtskap med en „Middelalderens Munkeby“ og dermed også vinde ny forståelse av korstogstidens religiøsitet. Også kunstindtrykkene fra Rom har sat sit præg på trilogien om Sigurd Slembe; de antikke statuers plastiske fuldendthet, renæssanse- og barokarkitekturens klare komposition og sikre sans for helhetsvirkning lærte Bjørnson at forme sine skikkelser og bygge sit drama med fuld kunstnerisk bevissthet. Men mere end indflydelsen fra de andre kunstarter betydde dog den læsning som han i Rom fordyppet sig i og som kunde gi ham mere likefremme forbilleder for hans egne arbeider.

Bjørnson kom til Rom i december 1860, og hans hustru fulgte først efter omkring 1 september 1861. I disse ensomme måneder trøstet han sig dels med læsning, dels med brevskrivning, hvergang han trængte hvile fra sin digteriske produktion; de trykte brevene fra denne tid fylder 160 sider i „Grotid“, og gir os rik leilighet til at følge den vanskelige kunstneriske gjæringsproces Bjørnson netop da gjennomgik. Han strævdde ihærdig for at komme til klarhet over digtningens teori og praksis; de æstetiske idéer som han hadde utviklet under sin kritikertid i Kristiania i 1850-årene, de var ham nu ikke lenger fyldestgjørende for de store opgaver som han tumlet med indenfor det historiske drama. Så vendte han sig for at søke råd til nogen av verdenslitteraturens mesterverker, og naturligvis især til de dramatiske; han læste græske tragedier, Shakespeare, Oehlenschläger, Goethe og Schiller. Men de gamle grækere synes endnu i disse år ikke at ha påvirket ham synderlig, og Oehlenschläger, som hadde betydd så meget for „Halte-Hulda“ og for „Kong Sverre“, arbeidet han våren 1861 for at komme ut over — foreløbig ialfald. Shakespeare, som han længe hadde elsket og beundret, gav ham idéen til en figur som den Hamletlignende Harald Jarl i „Sigurd Slembes“ anden del, og til en scene som vaktens under kongemordet i „Sigurd Slembes“ tredje del, foruten at indflydelsen fra Shakespeares stil ofte er merkbar utigjennem hele verket; men den Shakespeareske påvirkning på Bjørnsons digtning



var dog ved denne tid væsentlig begrenset til en del detaljer, og har ikke hat stort at si for helheten i et verk som „Sigurd Slembe“ eller for Bjørnsons opfatning av det historiske dramas krav. Goethe, som Bjørnson senere pleide at kalde den ene av sine „to poler“, har øvet stor indflydelse på Bjørnsons lyrik, særlig kanskje i Romer-årene, og har styrket og utdypet den grundtanke som går gjennom nærsagt al Bjørnsons ungdomsdigtning: at hvert menneske må bruke livet til at opdrage sig selv og lære sig selvbeherskelse, og at endog lidelserne kan utnyttes til øket vekst. Et hovedsynspunkt i „Kong Sverre“ er git i „Sententsens Form:

Den, som har grundlagt Alting paa et Afsavn,  
har først den rette Kraft at styre Andre.

— Noget som Goethe har lært mig, „skriver Bjørnson i et brev.<sup>1</sup> Derimot hadde Goethe litet at lære ham om det historiske drama, enten fra dramatisk eller fra historisk synspunkt. Her var det Schillers digtning fik væsentlig betydning for Bjørnson, ved at vække ham til refleksion over forholdet mellem digtning og historie og ved at drive ham til opposition, til efterligning og til konkurranse.

Bjørnson hadde kanskje nok læst eller set litt av Schiller tidligere, men hans opmerksomhet var for alvor først blit vakt, da han høsten 1860 i Hannover hadde overværet en opførelse av Schillers „Maria Stuart“. Han var yderlig misfornøiet med forestillingen, og skrev en forarget korrespondanse til det danske blad „Fædrelandet“, (15 dec. 1860 no. 294); men stykket optok ham, og i de første brevene han sendte fra Rom i begynnelsen av 1861, kom han stadig tilbake til det og til de kunstneriske problemer det hadde stillet ham. Schillers opfatning av Marias karakter var han helt uenig i, „Schillers Maria Stuart er fra først til sist uhistorisk“. <sup>2</sup> Det

---

<sup>1</sup> Grotid I 322.

<sup>2</sup> Grotid I 167.



er allikevel „et stort Stykke, mest ved Elisabeth“; hver av hendes replikker er „Mesterstrøg, Slutningen vidunderlig stor“. Men princippet er feilagtig, og Bjørnson vil i Kong Sverre gi et billede som skal være ganske anderledes korrekt. „Der er talt saameget om Schillers Troskab mod Historien og de lange Studier han lod gaa forud. Men Schiller var alt Andet end tro; jeg taler ofte derom med Prof. Munch, som ikke taaler at læse meget af Schiller: I Wallenstein var han tro, men det er det Eneste. Min Troskab mod Historien er bleven meget skjærpet ved Munchs Omgang, er ogsaa en Medgift af Tidsaanden“.<sup>1</sup>

De nådig anerkjendende ord om Schillers Wallenstein er øiensynlig P. A. Munchs, og de måtte lokke Bjørnson til selv at stifte bekjendtskap med dette verk; da det var skedd, kom der fort en anden tone over bedømmelsen. Nogen uker efterat han i et brev til sin hustru hadde skrevet disse kjølige ordene om Schiller, sendte han hende et nyt (utrykt, av 29 mars 1861): „Wallenstein skal ogsaa du læse. Den gjør et noget vel strengt Indtryk, men den er høj til Himmelen“. Og tre dager senere måtte han utgyde sig til sin ven Clemens Petersen: „Saa har jeg læst Schiller. Hans Wallenstein, alle tre Stykker. Gud, hvor stort! Gud, hvor stort!“ Selve den historiske sandhet i skildringen av Wallensteins personlighet tillot Bjørnson sig at tvile paa. „Alligevel har Schiller i intet Stykke naaet en Historiens og Livets Sandhed som i dette.“<sup>2</sup>

I dette samme brevet, hvor begeistringen for Schillers Wallenstein har fått slikt et sterkt og umiddelbart uttrykk, fortæller Bjørnson at han er gått igang med forstudierne til og den første utformning av en gammel plan: at skrive et skuespil om Sigurd Slembe. Dette sammentræf er ikke tilfældig; Bjørnsons „Sigurd Slembe“ er i hele sit anlæg øiensynlig påvirket av Schillers „Wallenstein“.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Grotid I 167.

<sup>2</sup> Grotid I 188 f.

<sup>3</sup> John Landquist har i *Essayer* 1913 s. 248 f. gjort opmerksom på sammenhængen og nævnt et par likhetspunkter.



Collin har ment at Schillers „Die Räuber“ og „Die Verschwörung des Fiesco“ har hat væsentlig betydning for den romantiske „forbrydervenlighet“ i Ibsens skildring av Catilina og av Hjørdis i „Hærmændene paa Helgeland“; og Schillers opfatning av Karl Moors tragedie i „Die Räuber“, som „en kraftfylde, der skummer ut over alle love“, skulde efter Collin ha noget tilsvarende i Bjørnsons syn på Halte-Hulda, Sigurd Slembe og Arnljot Gelline. Jeg kan ikke se andet end at Bjørnsons tankegang er væsensforskjellig fra den oprører-forherligelse som bruser gjennom Schillers og Ibsens tidligste ungdomsdramaer. En skikkelse som Bjørnsons Halte-Hulda vækker vor medlidenhet snarere end vor beundring; Arnljot Gellines livsgang viser at lovløshet og selvtægt bare fører til ulykke, men da Arnljot tar kristendommens dåb og går i Hellig Olavs tjeneste, finder han fred i sit sind og falder ved Stiklestad med et lykkelig smil på læben. Og Sigurd Slembe, ja, sin opfatning av ham har Bjørnson selv forklaret i et brev:<sup>1</sup> „Jeg fremstiller i Modsætning til Sverre, der med den største Selvfornægtelse kjæmpede for et Maal, — en Mand, der paa ingen Maade kan bringes til at fornægte sig selv og endelig engang sætte sig et Maal udenom sig. Men for at gjøre Kampen poetisk maa jeg gjøre hans Berettigelse dertil saa stor som mulig, — baade i hans kongelige Fødsel og hans overordentlige Evner, og spinde Modstanden sammen af Egennytte, Misundelse og fremfor Alt: Frygt for den Begavede, den Stærke. Men al denne Smaalighed hviler dog paa det engang Bestaaende, Loven, Traditionen, Slægtens Tænkemaade, — hvilken Ingen kan krænke ustraffet, selv om han tror sig at have stor Ret, i Fødsel som Begavelse, til at sætte sig og Sit isteden. Det er altsaa en Kollisjon, som den vi daglig oplever i det Smaa som Store.“

Bjørnson hadde selv under sin deltagelse i statholderstriden oplevet denne kollisjon, og når han nu fra Italien tænkte tilbake på denne voldsomme politiske konflikt, indså han at det også hadde været noget berettiget i den motstand han hadde møtt.

<sup>1</sup> Grotid I 251 f.



En del år senere, da han i 1877—78 blev hadefuldt forfulgt for sit drama „Kongen“, kunde han som svar forme en slags forherligelse av en moderne oprører som Hans Kampe i „Det ny system“; men hans sympatier var i det hele for evolution, ikke for revolution, og oprør var derfor ikke i hans øine et romantisk, storslagent begrep. Både i et ungdomsverk som „Arne“ og i et alderdomsverk som „Daglannet“ har han vist oprøret som et lovmæssig tilbakevendende fænomen i generation efter generation. Heller ikke i trilogien om Sigurd Slembe er der nogensomhelst beundring for oprøret; det er psykologisk forklaret, så det blir undskyldelig, men det har intet tilfælles med den trodsige ungdomsglød i Schillers „Die Räuber“ med det lynende motto: **I n t y r a n n o s.**

At Bjørnsons Sigurd Slembe likesom Schillers Karl Moor holdes borte fra sin arv av en bror som vil besitte det hele, er en uväsentlig overensstemmelse, idet forholdet i Bjørnsons stykke helt hører historiens kilder til. Det er ikke i „Die Räuber“ man kan finde nogen viktige berøringspunkter med „Sigurd Slembe“, men ser man på „Wallenstein“, springer der straks i prologen til „Wallensteins Lager“ nogen linjer frem, som uforandret kunde stå som forhåndskaraktistik av Bjørnsons Sigurd Slembe. Det heter der om Wallenstein at han

ungesättigt immer weiter strebend,  
 Der unbezähmten Ehrsucht Opfer fiel.  
 Von der Parteien Gunst und Hass verwirrt  
 Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte;  
 Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,  
 Auch eurem Herzen menschlich näher bringen.

— — — — —  
 Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang  
 Und wälzt die grössere Hälfte seiner Schuld  
 Den unglückseligen Gestirnen zu.

At lete efter detaljlikheter mellom Bjørnsons Sigurd Slembe og Schillers Wallenstein vil neppe i synderlig grad lønne uma-



ken. Der findes i Bjørnsons verk reminiscenser fra Shakespeare og fra folkevisen, der er utnyttet barndomserindringer og brukt enkelte levende modeller, og der er først og fremst en genial levendegjørelse av sagaens stof ved hjelp av Bjørnsons personlige indre og ytre erfaringer fra de nærmest foregående år.<sup>1</sup> Men miljøet og tidstonen i Schillers verk lå både Bjørnsons emne og ham selv for fjernt til at han i nogen større utstrækning kunde utvinde detaljer derfra til sit bruk; det er til sit arbeides kunstneriske bygning og almindelige prinsipper han har lånt idéer fra Schiller.

„Sigurd Slembe“ er likesom „Wallenstein“ en trilogi, og begge verker er konstruert på samme vis: med en kort, enakts første del, som snarest kunde kaldes et forspil, og baktefter to længere skuespil. Den første del er hos Schiller formet i rimede vers, det samme var oprindelig tilfældet med „Sigurds første Flugt“<sup>2</sup> og endnu er rimene bevart i et enkelt avsnit, mens resten blev omarbeidet i rimfrie, femfotede jamber. De to senere delene av „Wallenstein“ har rimfrie vers, og dertil svarer prosaen i „Sigurds anden Flugt“ og „Sigurds Hjemkomst“.<sup>3</sup> De ytre likhetspunkter i anlegget er således alt ganske væsentlige vidnesbyrd om sammenhængen mellem de to trilogier, men det er dog først ved at betrakte Bjørnsons arbeidsmåte man får et helt indtryk av hvad han har lært av Schiller og hvordan han utnytter det i „Sigurd Slembe“.

I det samme brevet til Clemens Petersen hvor Bjørnson uttaler sin begeistring for Schillers „Wallenstein“, heter det om hans eget arbeide med „Sigurd Slembe“: „Det direkte Histo-

<sup>1</sup> Jeg håber snart andensteds at kunne komme ind på nogen av disse spørsmål. Om Bjørnsons forhold til kilderne i „Sigurd Slembe“ har forresten H. Eitrem skrevet en instruktiv artikel i Nordisk Tidskrift (Letterstedske) 1907 s. 545 flg. men det forekommer mig at Eitrem flere steder altfor sterkt taler om en omdigtning av historien, hvor det i virkeligheten bare dreier sig om en tildigtning, som ikke står i strid med kildernes utsagn.

<sup>2</sup> Oprindelig hadde Bjørnson kaldt trilogiens sidste del „Sigurd Slembes Død“, likesom den hos Schiller heter „Wallensteins Tod“. Se Bjørnsons Artikler og Taler I s. 223.

<sup>3</sup> Grotid I 212.



riske, som skal lægges til Grund, havde jeg jo længst og har nu atter læst over Alt, som handler om ham blandt vore egne og Eders Historikere fra hin og denne Tid. Men dette er endnu Intet. Vort Fædrelands Historie især før ham har jeg ogsaa repeteret; den efter ham er Sverres. Men Sigurd har rejst hele Europa rundt, og omendskjønt jeg ikke i Stykket kan rejse med ham, maa jeg vide, hvad han har seet. Jeg maa altsaa fare vide og er nu midt oppe i dette, hvilket er meget vidløftigt. Kunstindtrykkene fra hin Tid vogter jeg mest paa, den store Rundbuestil, som allerede da i Sydfranken begyndte at tage den taarnede, spidsstræbende Art mod Himlen. Digtningen fra den Tid er jeg paa Jagt efter, og Munch er naturligvis her behjælpelig. Saa maa jeg desværre ogsaa op i den slaviske Literatur, som jeg dog kjender lidt fra Runeberg og Docent Smith; men de finske Myther kjender jeg ikke. Sigurd havde nemlig meget med Finerne at bestille, blandt Andet med en finsk Pige. Han var, hvad jeg bestandig maa huske, sin Tids mest beundrede Helt i de nordlige Lande, han var Skald, en ualmindelig klog Mand, bekjendt med Kristendom og Lærdom, og ikke blot til Gjenskin i et raskt Liv, men til Grundlæggelse af store Planer".<sup>1</sup>

Samtidig med disse ihærdige forstudier til selve verket, var Bjørnson alt begyndt på utformningen av et „Forpil til Sigurd Slembe-Degn“; det var det som senere og i ændret form blev trilogiens første del, „Sigurds første Flugt“. Oprindelig vilde Bjørnson her gi et særlig, litet „Forpil i Forspillet“; dette blev siden opgivet, men planen har sin store interesse: scenen skulde foregå ved en bedepult under Hellig Olavs billede, og dit vilde digteren „lede Mennesker af Tiden og dens Tanker; den Ene kommer med sit Andragende, den Anden med sin Tak, den Tredie med sin Anger, indtil Sigurd ogsaa endelig kommer og med sit umaadelige Begjær stiger op over Massen“. At denne begyndelse siden blev strøket, var utvilsomt en vinding for dramaet; åbningsscenen til „Sigurds første Flugt“ er i sin endelige form noget av det friskeste og mest umiddelbart geniale Bjørn-

<sup>1</sup> Grotid I 186, jfr. 195.



son har skrevet. Det planlagte forspil i forspillet var ikke bare unødvendig; det hadde en utenforliggende hensigt, idet Bjørnson der gjennom helgentilbedelsen vilde gi et billede av sin egen tids overfladiske religiøsitet og dyrkelsen av „vor dagligdagse godmodige Gud“. Men hovedsaken skulde dog ha været at fremstille tiden og dens åndelige dragt, og i sammenheng med utredningen av de vidtgående forstudier gir således denne plan en forestilling om veksten i de krav Bjørnson nu hadde lært sig at stille til det historiske drama, og som „Sigurd Slembe“ betegner opfyldelsen av.

I og omkring „Sigurd Slembes“ rike persongalleri lever og ånder en hel tidsalder; den omfattende læsning som var gåt forut for utarbeidelsen, har så langt fra hindret Bjørnson i at skape et beåndet digterverk, at den netop har styrket ham til at forme et kunstnerisk helhetsbillede, hvor både det tidsprægede og det almenmenneskelige har fåt sin rette plass; en historiker vil nok av og til kunne reise enkeltindvendinger mot Bjørnsons Sigurd Slembe-trilogi, og kritisere nogen av hans tildigtninger som usandsynlige, men ved siden av Ibsens „Kongsemnerne“ er „Sigurd Slembe“ utvilsomt den vægtigste og dypest gående historiske skildring blandt de digterverker som behandler Norges fortid.<sup>1</sup>

Det nye præg som „Sigurd Slembe“ har fåt fremfor „Kong Sverre“, må forklares ut fra nogen ord i et brev Bjørnson skrev 28 juni 1861: „Naar jeg læser Schiller, ser jeg at det Største hos ham netop er en Evne til at fremstille . . . Bunden hvoraaf det Hele skyder, og hvorpaa det staar. Det ligger ikke i det enkelte Ord og den enkelte Person, det ligger i Livsanskuelsens rummelige Storhed, der optager Samfundet, i det han optager Personen. Det er en Tankens Marv, som den store samfundsrystede Tid, hvoraaf han fremgik, lagde i ham, og som jeg af al

---

<sup>1</sup> Også i „Kongsemnerne“ kan man kanske spore en viss indflydelse fra Schiller; således minder Skule i meget om Wallenstein, både i sit forhold til sin hustru og datter, og i sin skjæbne og karakter: begge er oprørere, som stadig hemmes av tvil og vanskelig kan beslutte sig til at kaste alle broer av, og hvis oprør derfor ender med deres ulykkelige undergang.



Evne arbejder efter, dog ofte saa trøstesløst. Men engang med Blikket, og mere end det: hele min Tanke-evne henvendt derpaa, vil jeg, saa haaber jeg, engang kunne faa de ti tusindes Mund til at tale gjennem den Enkeltes. Havde jeg havt Øjet saa aabent for det, dengang jeg komponerede Sverre, som nu, var Stykket blevet bredere".<sup>1</sup>

En digterisk fremstilling av bunden hvorav det hele skyter og hvorpå det står, måtte imidlertid altid kræve store forstudier: Når samfundet og livsanskuelsen skulde føles bak personerne, og de titusens mund tale gjennem den enkelte, så kunde digteren ikke greie sig med inspiration; han måtte også eie kundskaper og gi sig tid til en historisk læsning, så han kunde leve sig ind i en svunden tid, og ikke behøvde at nøie sig med at stille nogen få historiske personligheter op mot en kulisseagtig fortidsbakgrund. Hele det farverige tidsbillede i Sigurd Slembe er tegnet av en Schillersk elev; men utigjennem trilogien blev stilen efterhvert ændret. Fra den svulmende lyrik og patos i Schillersk ånd i „Sigurds første Flugt“, kommer vi i „Sigurds anden Flugt“ ind i en knappere, mere sagapræget tone og en næsten „matematisk“ konstruktion, som Bjørnson kaldte det; det er den dramatiske teknik fra *Dumas fils* som han er begyndt at ta lærdom av.<sup>2</sup> I „Sigurds anden Flugt“ og endnu mere i „Sigurds Hjemkomst“ fletter han desuten ind *Shakespeare*-lignende figurer og motiver. Schillers indflydelse har betydd mere for anlægget og forstudierne end for den endelige utførelse, og så omhyggelige forstudier som til „Sigurd Slembe“ gjorde Bjørnson ikke til sine senere historiske skuespil.

Det næste, „*Maria Stuart i Skotland*“, står snarere under Shakespeares end under Schillers tegn. Den billedrige renæssansestil og den løsere dramatiske bygning, sceneforandringerne, de store tableau-lignende massevirkninger og effektsener — alt slikt kan minde om Shakespeare. Og Bjørnson mente selv at „den realistiske Fantasi, hvormed Histo-

<sup>1</sup> Grotid I 264 f.

<sup>2</sup> Grotid I 265 f.



rien er udfoldet“, <sup>1</sup> ellers ikke fandtes andet end i Shakespeares dramaer. I virkeligheten er dette dog bare en videre utførelse av det princip han hadde lært hos Schiller, av viljen til at vise bunden hvorav det hele skyter og hvorpå det står. Den historiske læsning som gik forut for utarbeidelsen av „Maria Stuart i Skotland“ var ikke så mangeartet som før, men de kilder Bjørnson brukte, er godt utnyttet, og han har lagt stor vekt på at få en ekte renæssansekolorit over sit stykke, og på at skildre puritanismen slik at de ti tusens mund virkelig taler gjennom den enkeltes.

Ikke bare i dette princip merkes Schillers indflydelse på Bjørnsons „Maria Stuart i Skotland“. Selve emnet er valgt i en slags konkurranse med Schillers „Maria Stuart“; han har selv fortalt at idéen til at behandle den skotske dronnings historie hadde han fått fra Schiller, men han valgte at behandle en annen periode av hendes liv, så han ikke skulde kollidere med Schillers berømte tragedie. Og det han vilde vise i sit skuespil, var ikke „den forunderlige Hengivelse i Øieblikket, der hos Schiller er Maria Stuarts Styrke og Svaghed, der hvirvler Gamle og Unge ned for hendes Fødder, men hende selv til Skafottet“. Bjørnson holdt endnu i det væsentlige på den mening han hadde hævdet i „Fædrelandet“ 15 dec. 1860, at Maria var den skjønne, ulykkelige hovedrepræsentant for de kvinder som til intet eller ingen på jorden og i himlen gir sig anderledes end halvt, disse Qvinder, der ere fødte uden Hvile, der lee ofte, men kunne holde op saa pludselig, der sjeldent græde, og da heller af Vrede end af Sorg — disse Qvinder der aldrig have havt et svulmende Øieblik uden med Tanken halvt henvendt i et andet — og følgelig slet ikke have havt det, skjønt Verden, som blot seer Begivenheden, ikke Sjælen hvormed den opleves, troe dem lyksaliggjorte som Faa.

Nogen stilistisk sammenheng med Schillers „Maria Stuart“ lar sig neppe påvise, <sup>2</sup> men dette skuespil var dog ofte i Bjørnsons tanke under arbeidet. I begyndelsen av 1864 blev der talt om

<sup>1</sup> Jfr. Sturtevant i *Scandinavian Studies* IV 1917 s. 203, 208 f.

<sup>2</sup> *Grotid* I 211 f.



at Christiania Theater skulde opføre Schillers tragedie, og Bjørnson, som da holdt på med sin fremstilling av Maria Stuarts skjæbne, blev ytterst misfornøiet. Der var endnu ikke ved teatret skuespillerkræfter til at magte en slik opgave, erklærte han, og da vilde det være synd at ta den op og gi en ufuldkommen opførelse av „Schillers mest harmoniske Verk; dets æsthetiske Virkning hviler i en forunderlig Modsætningslighed, i hver Scenes spændende Opstillen af Kræfter, som kjæmpe uden Sejer, der maale hinanden og vige for atter at prøve forgjæves, — indtil Enden er der: den Ene har tabt, men vundet, den Anden vundet, men tabt“.<sup>1</sup> Disse ord viser os hen til en slags idé-sammenhæng mellem Schillers „Maria Stuart“ og et enkelt punkt i Bjørnsons drama; der ender nemlig tredje akt med at Darnley bryter ut: „Nu har hun sejret! — Og jeg har tabt!“ Men Knox svarer ham: „Om du sejrer, det ved jeg ikke, — men at hun taber, det ved jeg!“

Efter at ha endt „Maria Stuart i Skotland“ i 1864 forlot Bjørnson for lange tider det historiske drama. I 1865 utgav han et nutidsskuespil, „De Nygifte“; mot den form for digtning hadde han længtet helt siden han i 1861 arbeidet på „Sigurds anden Flugt“. Dengang hadde han været ræd for at han kom til at sprænge et borgerlig drama med „patos og betragtninger“;<sup>2</sup> nu hadde han fåt luft for slikt i sine historiske skuespil, men det varte dog helt til 1874, før han fik git endelig form til den opgave han i næsten 10 år tumlet med som indledning til det borgerlige drama: „En fallit“. I mellemtiden hadde han endnu engang utsendt et historisk skuespil, „S i g u r d J o r s a l f a r“, 1872; men der var han ikke under Schillers indflydelse. I efterskriften til stykket erklærte Bjørnson at det skulde være et forsøk på at fornye Oehlenschlägers gjerning.

Efter 1872 var næsten al Bjørnsons digtning knyttet til nutiden. Det hændte i 1901 at det i en samtale om den historiske Maria Stuart blev nævnt for ham at der i de seneste årtier av

---

<sup>1</sup> Aftenbladet 26 febr. 1864 no. 48.

<sup>2</sup> Grotid I 267.



det nittende århundrede var opdaget og utgit en række breve, som kunde kaste nyt lys over hendes historie. „Jeg bryr mig ikke mere om at læse slike dokumenter“, sa Bjørnson; „da jeg var ung, slafset jeg formelig i slike gamle dokumenter fra de sterke, men raa tider, for farvernes skyld — sværmet for farver, kraftige, drastiske farver. Nu interesserer ikke bjørner og ulver mig længer — kun psykologi.“<sup>1</sup>

Det kunde da synes som om Schillers betydning for Bjørnsons skuespildigtning bare hører til de to verker „Sigurd Slembe“ og „Maria Stuart i Skotland“. Og der er utvilsomme tegn i hans breve på at han i slutten av 1860 årene tar avstand fra Schiller. Netop i det psykologiske hadde han alltid fundet Schiller ufuldkommen. Han likte ikke „de store Læresætninger, der undertiden gjøres til Svingpunkter, til Axer i de psykologiske Overgange — hos Schiller altid“.<sup>2</sup> Og da „Brand“ var utkommet, ønsket han — trods al respekt for denne „min Antipode“ — at Ibsen vilde føre sin begavelse og sin idealitet „bort fra den Schillerske Anstrængelse i det Abstracte, til Goethes poetiske Leg i det Virkelige“.<sup>3</sup> Bjørnson krævdde først av alt — i liv som i kunst — det han kaldte „sund, grei menneskelighet“, og derfor følte han sig i længden mere tiltalt av Oehlenschlägers friske og naive sanselighet, av Goethes poetiske lek i det virkelige, av Shakespeares rike psykologiske forståelse, end av Schillers brændende lidenskap og flammende idealisme.

Allikevel hadde Bjørnson mottat fra Schiller en lærdom som han aldrig glemte, den lærdom at hans digtede skikkelser burde stå frem fra en levende bakgrund, repræsentere en livsanskuelse, være bærere av noget mere end sit eget snevre jeg. Mens Ibsens personer gjerne er enkeltindivider, og f. eks. Dukkehjemmet, Rosmersholm og John Gabriel Borkmans hus har lukkede stuer, hvor ingen uvedkommende trænger ind, bruker Bjørnson ofte en åpen scene og stor bakgrund. Han lar personerne gro op av

---

<sup>1</sup> Vilh. Sommerfeldt: Minder fra Bjørnson-tiden, s. 105.

<sup>2</sup> Grotid II 71.

<sup>3</sup> Grotid II 198.



massen og de titusens mund tale gjennom den enkeltes — i „Sigurd Slembe“, „Maria Stuart i Skotland“ og „Sigurd Jorsalfar“, like fuldt som f. eks. i „Over ævne“, første og andet stykke; og han elsker i sine dramaer at arrangere store massemøter, som enkeltindividerne trær frem av — slik er det i „Kongen“ og „Det ny system“, i „Over ævne“, begge stykker, i „Paul Lange og Tora Parsberg“, o. s. v. At fremstille bunden hvorav det hele skyter og hvorpå det står, det som Schiller først hadde vist ham betydningen av, det stemte så godt med hans egen samfundsmæssige tankegang og politiske og sociale interesser, at det altid siden vedblev at være et av hovedprinsipperne under hans utarbeidelse av sine digterverker. Forsåvidt kan man si at Schillers betydning for Bjørnsons digtning ikke innskærket sig til et par historiske skuespil fra begynnelsen av 1860 årene, men fortsatte sig gjennom hele Bjørnsons lange digtervirksomhet.

*Francis Bull.*



## DEN GAMLES HEMKOMST.

Den 30 april 1829 sände Runeberg till sin fästmö Fredrika Tengström dikten Den gamles hemkomst, som han skrivit föregående dag. Sedan en månad satt han då instängd i sin visserligen rymliga men icke synnerligt hemtrevliga bostad Stora Robertsgatan 17 i Helsingfors, angripen av en svår och envis frossa, och sjukdomen och instängdheten hade åtminstone tidtals givit sin mörka prägel åt hans humör. Fredrika Tengström bodde i andra ändan av staden, i Kronohagen, och fick enligt tidens bruk icke besöka honom, men med de intimaste vännerna gingo små brevlappar och andra bud rätt ofta mellan de två. Huvudsakligen arbetade Runeberg under denna tid på en disputation, som icke tyckes ha intresserat honom och som först ett år senare blev färdig; däremot klagar han över att hans poetiska inspiration hela denna tid varit knapp.

De två första stroferna i Den gamles hemkomst giva diktens yttre situation:

Flyttfogeln lik, som efter vinterns dar besöker  
Sin insjö och sitt bo,

står nu den gamle åter vid sitt barndoms hem. I de följande stroferna skildrar han det landskap som där möter honom, samma landskap som varit hans barndoms värld, men som motsats till den naturens oföränderlighet som däri visar sig, står hans egen själ, där allt under de gångna åren förändrats: ungdomsglädjen och ungdomens samliv med naturen är borta, ungdomens djärva



förhoppningar på livet ha svikits, och med tungt, trött och kyligt sinne har han vänt åter till sin barndoms dal. Han väntar intet mer av livet, allt vad han begär är att jorden måtte unna honom en grav:

Så får jag drömma vid din lugna barm och njuta  
Din trogna hägnad än,  
Och lefva i de blommor ur din aska skjuta,  
Ett oskuldslif igen.

Man tycker sig förnimma hur i denna vemodiga, litet trötta dikt sjukdomsstämningarna återklinga, hur ensamheten väckt tanken på barndomshemmet och dess värld, hur tröttheten kommer honom, tjugufemåringen, att känna sig hemma i den gamles mask, och hur sjukdomens svaghet framkallar en melankolisk, stilla dödstanke. Ungdomsmodet är slappnat, livets värden synas honom fåfängliga, sin kärlek tyckes han för ett ögonblick ha glömt.

Dikten är icke karakteristisk för Runeberg, sådan vi i allmänhet tänka oss honom, genomsund, kraftig, i harmoni med sig själv och med livet. Men den står icke ensam för sig i hans diktning från dessa år; tvärtom ansluter den sig nära till en hel rad dikter, i vilka hans stämningar under de föregående åren tagit form. Att något närmare uppvisa detta sammanhang är syftet med denna uppsats.

Första gången ett motiv, som är nära besläktat med det i Den gamles hemkomst, framträder där, synes vara i dikten *M i n n e* — i Blåa boken, senare tryckt i Efterlämnade skrifter — som sannolikt får dateras till 1825. Där blickar skalden med saknad tillbaka på sin barndom, vars sällhet strålar så klar gentemot nuets sorger:

Jag mins ett tjäll — ack! underbar  
Naturen lyste der;  
Dess lilla rund min himmel var,  
Som blomman fjärilns är —  
Jag än naturens rikdom ser,  
Men ej från hyddan mer.



Liksom Den gamles hemkomst slutar dikten med en tanke på döden:

Jag hör en röst ehvar jag går,  
Djupt under mullens rand,  
Den ljuder: vagga, vän och vår  
Och hem och fosterland;  
Den höres än vid kullen der.  
Ack snart jag färdig är!

Men den barndomssällhet dikten så längtansfullt skildrar har en alltigenom erotisk ton; dikten är, som Söderhjelm säger, „tydligen skriven just då Runeberg upplöst den ohållbara förningen med sin barndomsväninna“, med Fredrika Juvelius.<sup>1</sup> Detta sentimentala uttryck för hans känslor har litterärt formats i mycket stark anslutning till Franzén, närmast — som av Söderhjelm anmärkts — till dennes Saknaden, men även Till de hemmavarande är till stämningen nära besläktad.

Dikten Minne är skriven redan under Runebergs Saarijärvitid, alltså under en period då hans lyrik till formen och även till innehållet väsentligen var beroende av främmande mönster. Nästa gång vi finna honom upptaga likartade ämnen är vid en tidpunkt, då hans diktning redan tagit ett stort steg framåt, även om den ännu är långt från sin mognad. Det är i Till Solen, som känt hans första tryckta dikt — den trycktes den 16 december 1826 och var skriven just förut. Den begynner som en dityrambisk hyllning till solen, som vandrar sin höga bana på himlavalvet och sänder sitt ljus till jorden, men i mitten övergår den, icke alldeles ledigt och osökt, till en skildring av barndomsminnena:

Hell dig, hvad minne  
Du återväcker,  
Åt sorgset sinne  
Hvad fröjd du räcker!

---

<sup>1</sup> J. L. Runeberg I: 105.



Han minnes, hur han i vaggan lekte med solstrålarna, hur solen sedan lärde „ynglingsbarmen“ att älska och hur dess strålar „smekte min flickas hufva“. Slutet upptar sedan dödstanken:

Ack, bort de vikit,  
De fröjder rika:  
Allt, allt har svikit; —  
Blott du är lika.

Ditt sken på kullen  
Än lika varar,  
Då tunga mullen  
Mitt stoft förvarar,  
Du än skall tömma  
De gyllne pilar  
Uppå den gömma,  
Der blek jag hvilar.

Den motsats mellan solens, naturens, evighet och människans förgänglighet, som bildar detta slutmotiv, återkommer även senare, som vi skola se, hos Runeberg.

Icke heller i Till solen ha emellertid dessa tankar fått något mycket personligt uttryck. Runeberg hade då just gjort bekantskap med Stagnelius, och intrycken från denne ha starkt präglat dikten.

Några månader senare återupptog Runeberg emellertid motivet i Barndomsminnen, diktad den 2 juni, under Runebergs brådaste tentamina för kandidatexamen. Och där blev längtan till barndomen huvudmotivet, på vilket hela dikten byggdes. Tonen är ställvis gråtmilt sentimental och bilderna äro på flere ställen anmärkningsvärt svaga. Men om även dikten poetiskt är långtifrån fullödig, visar den dock ett nytt stadium i Runebergs utveckling av den grundtanke den innehåller. Dess anslag erinrar visserligen om fru Lenngrens Pojkarne:

Jag mins en tid, jag mins den hvar minut,  
men den övergår sedan genast till en trånsjukare ton än den



i fru Lenngrens enkla, friska dikt. De tre första stroforna skildra barndomens harmoniska lycka och oskuld:

Hur säll jag lefde i min oskuld då,  
Lik morgonstundens första fläkt i dalen;  
Min fröjd var ren som ljuset i det blå,  
Och lätta såsom daggens perlor qvalen.

Denna harmoni sträckte sig även till hela naturen, som tog del i hans liv:

Och vindens susning, bäckens sång och allt  
Var barn som jag, och lekte med naturen.

Men denna tid förgick, ynglingens och mannens ålder trädde i stället, och den hade ingen lycka att bjuda i ersättning för den barndomsfrid, som försvunnit:

Ack, le och njuta, — det var barnets lott,  
Och ynglingens är strida och försaka.

De drömmar, med vilka ynglingen trädde ut i livet, uppfyllas icke, utan desillusionerad och otillfredsställd blickar han med längtan tillbaka på den ålder han lämnat:

Hvad är den värld, som ljusnar för mitt hopp,  
Den palm, hvarom min djerfva aning talar,  
Emot den hydda, der jag växte opp,  
Och kransarna uti min barndoms dalar!

Den enda tröst, som står honom åter, är en resignerad, stilla förhoppning, att ålderdomen dock skall skänka honom något igen av den frid han en gång ägt, minnet av de förgångna dagarna skall följa honom genom livet, måhända skall vid dess slut en vän skänka honom sin ömma medkänsla, och till sist skall han nöjd stappla till graven.

Likhetera med Till solen äro uppenbara. Här liksom där



lfaller soljuset över barndomen, medan mannaåldern ligger i molnskugga, här liksom där framhålles naturens evighet gentemot människans förgänglighet —

Ack, lundens fågring knoppas år från år,  
Men lifvets blomma en gång och ej flera;

och slutligen avalutas de båda med perspektivet mot graven. Men också olikheterna framträda tydligt. I Till solen har barnomslyckan ännu det erotiska skimmer den hade i Minne, och mörkret över mannaåren framträder som en följd av rent personliga upplevelser och missräkningar. I Barndomsminnen skildras däremot barnaårens sällhet i en annan ton, den ligger i oskulden, i harmonien inom människan och i hennes samklang med naturen, i friden som råder i hennes själ. Och då den går förlorad är det icke längre genom individuella missräkningar utan på grund av de allmänna lagar som styra livet, som skänka barnet glädjens lott, men ynglingen och mannen stridens och försakelsens. Ålderdomen berörde Runeberg varken i Minne eller i Till solen; men här i Barndomsminnen skymtar ett obestämt hopp att den skall kunna återsänka något av friden, — en tanke som visar framåt mot Till den ålderstegne.

Motivet har sålunda från det rent personliga och individuella vuxit ut till en allmänmänsklig innebörd; dikten är icke längre en klagan blott över skaldens egna besvikelser utan över människolivets lott över huvud. Vi känna alltför litet Runebergs inre liv vid denna tid för att finna någon säker förklaring i hans upplevelser. Men en bidragande orsak till denna utveckling synes mig sannolikt ligga i att Runeberg nu kommit i beröring med Schillerska tankar, direkt eller indirekt. I uppsatsen Ueber naive und sentimentalische Dichtung utvecklar Schiller ju sin uppfattning av mänsklighetens utvecklingsgång: från barndomens naiva, instinktiva harmoni föres människan ut i en period av disharmoni, av ansträngt kultursträvande, vilken det för henne gäller att slutligen övervinna för att återfinna enheten, men nu i en högre, mer medveten form. Han skildrar det vemod, med



vilket vi skåda tillbaka på naturtingen, som visa oss vår försvunna barndom; han säger om barnen: „In dem Kinde ist die Anlage und Bestimmung, in uns ist die Erfüllung dargestellt, welche immer unendlich weit hinter jener zurückbleibt.“ Och den sentimentala dikten i Schillers mening blir den dikt som visar människans längtan efter den rena, naiva naturen, medan den naiva dikten omedelbart återger denna. I Schillers terminologi är Runebergs diktning från dessa år i stort sett sentimental, medan hans diktning som helhet ju har ett så dominerande naivt drag, men alldeles särskilt är Barndomsminnen typiskt sentimental i sin längtan efter denna försvunna barndomsoskuld och naivitet. Släktskapen med Schillers tankevärld framträder emellertid än tydligare om Barndomsminnen jämföres med Schillers *Die Ideale*, där han givit tankarna från sin filosoferande uppsats poetisk form. Där beskriver han ungdomens försvunna gyllne tid med dess tro på väsen dem hans egna drömmar skapat, med dess samliv med en natur som hans kärlek givit värme och liv —

Da lebte mir der Baum, die Rose,  
 Mir sang der Quellen Silberfall.  
 Es fühlte selbst das Seelenlose  
 Von meines Lebens Widerhall.

Om samma naturbesjälning talar Barndomsminnen. I Schillers dikt störtar sig sedan ynglingen ut i världen uppfylld av de ljusaste förhoppningar, men snart övergives han av kärleken och lyckan och äran och sanningen, som till en början följt honom på hans väg, och han står ensam och övergiven — så som i Barndomsminnen ynglingen får erfara att allt vad livet kan skänka icke uppväger barndomens hydda och „kransarna uti min barndoms dalar“. Så blir desillusionen hos båda livets lag, som ingen undgår. Men Schiller äger även en tröst, som erinrar om Runebergs — då allt annat övergivit honom äger han kvar vänskapen och arbetet.

Huruvida Runeberg tagit intryck av Schiller själv eller av



någon författare, som inspirerats av honom, är svårt att säga, så vanliga som dylika dikter i Schillersk anda äro. Men i varje fall är det troligt att det är genom en impuls från detta håll Runeberg kommit att giva denna längtan till barndomen, som han redan tidigare uttalat i dikt, prägeln av ett allmänmänskligt öde.

Liknande tankar komma fram i en dikt, som icke kan säkert dateras, men måste tillhöra en något senare tid: i *Till en blomma*.<sup>1</sup> Blomman är en symbol för barnet; skalden prisar dess lycka att leva „sin oskulds blomsterlif“ — man tänker på Den gamles hemkomst, där åldringen drömmer om att dö:

Och lefva i de blommor ur min aska skjuta  
Ett oskuldslif igen.

Mot detta oskuldsliv ställes sedan den desillusionernas tid, som skall komma:

O hvarför gaf ej H a n med sitt allmagts-Blif  
En evig vår åt din oskulds blomsterlif?  
Och hvarför får du ej se, så ljuft bedragen,  
Mot middagssoln, som mot gryningen af dagen?

Dikten har, som Ruth Hedvall påpekat, sitt upphov i Franzéns dikt *Livets stunder*, men anmärkningsvärt är att Franzén icke ställer barndomens lycka i någon motsats till senare åldrars misräkningar; detta drag har Runeberg själv inlagt, och därigenom får dikten sitt inre sammanhang med de tidigare dikterna.

Minne, Till solen och Barndomsminnen ha sålunda visat att Runeberg under en del av sin vistelse i inlandet och under den närmaste tiden efter återkomsten till Åbo åtminstone tidtals kände en romantiskt färgad otillfredsställelse med sitt liv och

---

<sup>1</sup> Estlander antar att den härrör från våren 1828 eller sommaren 1827. (Skriften I s. 261 f).



sin verksamhet, som gav den i tidens litteratur så ofta besjunga längtan till barndomens harmoni och oskuld en personlig betydelse för honom. Det är stämningar som återkomma i de flesta ynglingars liv och som hos Runeberg, åtminstone sådana de tillsvidare framträtt, väl äga sitt största intresse därigenom att de stå i en sådan motsats till den säkra, fasta enhetlighet som kännetecknar hans mandoms verk. Men något senare få dessa stämningar en ny färg och en större betydelse. Hösten 1827 var Runeberg sjuklig och nedstämd. Hans bröst, som redan tidigare varit klent, föreföll nu allvarsamt angripet, och det missmod detta medvetande kastar in i hans själ, återspeglar sig även i hans diktning. Den elegiska melankoli, som dittills varit en allmän, föga konkret känsla i hans sinne — och växlat med glad, harmonisk tillfredsställelse som i Vallgossen från september 1827 — har nu fått en verklig grund. Dittills hade dödstanken i hans diktning framträtt huvudsakligen som en harmonisk avslutning med en ton av vemod; nu, i *Höstaf-tonen*, som är skriven under denna höst, träder den fram för honom med ett helt annat allvar än tidigare, och dikten är ett försök av Runeberg att försona sig med den. Nu kan han icke nöja sig endast med de äldre dikternas antydningar att döden skänker ro — den trösten är honom för blek. På tvenne andra vägar söker han i *Höstaftonen* nå denna försoning. Först hänvisar han till att allt i naturen dör, fågeln, fjärilen, eken — varför skulle då han ensam undgå

stoftets milda lagar  
att blomma och att dö.

Alltså en tankegång som är motsatt den i *Till solen* och i *Barndomsminnen* framträdande, där han tvärtom betonade naturens evighet gentemot människans förgänglighet. Men denna tröst är honom icke nog; från denna naturalistiska tankegång övergår han till en annan: med platoniska och Stagnelianska vändningar hänvisar han till livet i en annan värld, „ofvan stjärnorna“, i „ljusets fosterland“. Över samma tankar diktar han



också *T r ö s t*, som visserligen fullbordades först ett år senare, men säkert koncipierats redan nu, som Söderhjelm och Estlander antaga. Graven är icke mer blott ett slut på jordelivet, ett mål dit den gamle stapplar för att få vila, utan den är porten som öppnar vägen till det rätta hemmet, till den högre, renare sällheten. Denna längtan till ett annat liv kommer starkast fram i *Till trå n a d e n*, som därför kanske får räknas till denna tid, ehuru den äger en helt annan karaktär än de nämnda dikterna genom att där alls icke kommer fram sorgen över livets korthet.

Snart efter Höstaftonen är *Till den ålderstegne* skriven — den 9 februari 1828. Även den är diktad under en tryckt och nedstämd tid, som också av dess ton förnimmes, men denna gång låg orsaken åtminstone till en del i den yttre miljö, i vilken Runeberg vistades. I Pargas prästgård, där Runeberg nu liksom under hösten vistades hos ärkebiskop Tengström, hade ärkebiskopens äldsta dotter doktorinnan Prytz legat hopplost sjuk ända sedan julen och hennes död väntades vilken dag som helst — hon dog tre dagar senare, den 12 februari.<sup>1</sup> Dikten bör säkert fattas som en tröstdikt till den gamle ärkebiskopen, som nu i sin sorg vandrar där „tyst och sluten“, med tankarna kretsande kring döden.

I *Till den ålderstegne* ställes den lugna friden i den gamles själ och hans förtröstan på livet bortom graven gentemot ungdomens och mannaålderns bedrägliga sken av sällhet. Sambandet med tankarna i Barndomsminnen skönjes lätt. Där lades tonvikten på barnaårens oskuld och harmoni, medan mannaåldern skildrades som en tid av orolig och rastlös strävan; i slutet antyddes flyktigt en förhoppning att ålderdomen åter skulle skänka frid. Denna gång skildras i stället som huvudsak detta ålderdomens klara lugn, som där blott skymtade:

Lycklig du, som flärden mer ej dårar;  
Lögnerna af jordens falska vårar

---

<sup>1</sup> Jämför W. Lagus, *Från pojkkåren och gymnasiet* s. 46.



Har du lärt att fatta med förakt.  
Inga skiften nå ditt trygga läger,  
Hvad du hoppas, hvad du sökt och äger,  
Fostras ej i dödlighetens parker,  
Och förvissnar ej med deras prakt.

Därtill anknytes tanken på ett annat liv, som under de gångna höstmånaderna trängt så djupt in i hans själ, men nu ytterligare pressade sig fram, då döden stod så påtagligt nära den krets, i vilken han levde:

Och en graf, som vinkar och som ler,  
Och en röst, som bakom grafven talar,  
Kallar, bjuder, tröstar och hugsvalar;  
Der den sällhet, som du eftertraktar,  
Och som åldrens stilla bana ter.

På samma sätt som ynglingen i Barndomsminnen blickade på sin lyckliga barndomstid:

Som seglarn på sin sörjda strand tillbaka,  
så blir åldringen här seglaren, som nalkas hamnen:

Seglarn lik, som ren af lugnet vaggad,  
Ser på afstånd oceanen fradgad,  
Och med glädjens hvita vimpel helsar  
Stränderna utaf sitt fosterland.

Det starka Stagneliusinflytande, som gjorde sig gällande redan i de tidigare missmodiga dikterna, har här ytterligare förstärkts, och därpå beror tydligen att ynglingaåldern nu tecknas i andra färger än i Runebergs äldre dikter. Då han här manar fram dess bild strålar först kring den ett Stagnelianiskt, epikureiskt och sensuellt skimmer, som icke låter oss tro att han ett halvår förut som ynglingens lott sett: „strida och för-



saka". Han beklagar den gamle, som förlorat all denna ålders yppiga lycka:

Ingen vällust spirar på din bana;  
Kärlekens och ärans djerfva fana  
Svajar fjerran från din öde stig;  
Nøjets blida, balsamfyllda fläktar,  
Flickans rosor och pokalens nektar  
Lifva sjuklingen och lifva slafven,  
Ack, men lifva icke mera dig.

Intigheten i detta vällustiga lyckoskimmer framstår först sedan mot den högre och renare friden hos den gamle. Men själva denna grella motsats ger en föreställning om att Runebergs sinne ännu icke funnit någon verklig jämvikt efter höstens oro och inre kamp.

Några dagar senare, då doktorinnan Prytz dött, skrev Runeberg sannolikt dikten *Vid en väns död*. Där ljuder ånyo, och starkare än någonsin förr, den längtan efter frid, som under denna tid alltid legat bakom Runebergs oroliga stämningar, och nu finner han äntligen för sina känslor det fulländade, rika och mättade uttrycket:

Ja, lycklig du, som din staf har fällt  
Och somnat;  
På jorden är blott det hjärta sällt,  
Som domnat.  
Mot ödet, tiden,  
Mot stormen, striden,  
Hur lugn är hvilan, hur djup är friden  
I grafven!

Ur diktens slutstrofer strålar sedan uppståndelsehoppet, som alltsedan hans sjukdom blivit honom så dyrbart. Men att dessa hans personligt tillägnade tankar här fått ett så fullödigt ut-



tryck beror otvivelaktigt till en del på anslutningen till psalmtönen i denna dikt.

I ett par dikter, som icke säkert kunna dateras, finna vi tankar överensstämmande med eller erinrande om dem, som utgjort grundvalen för de senast omtalade. I *Ungdomen* är utgångspunkten människolivets korthet och dödens oundviklighet, alltså tanken från *Höstaftonen*, och där skildras ungdomens rika värme och ålderdomens kyla i drag, som erinra om *Till den ålderstegne*. Men tanken föres här vidare i en riktning, som är alldeles motsatt den han i dessa dikter inslagit, och *Ungdomen* blir en maning till ynglingen att njuta ögonblickets fullhet med alla sinnen — en maning som närmast är inspirerad av de dikter av Stagnelius, där hans heta njutningstörst segrat över alla drömmar om idéernas höga rike. Den andra dikten åter är *Till trånaden*, där Runebergs syn på livet är mer pessimistisk än i någon annan dikt och där hans längtan till högre världar iklätt sig en mer elegiskt trånande form än någonsin annars. Dessa dikter föra oss icke djupare in i hans känslövärld, — ty livslusten i *Ungdomen* är bra nog litterär — men de visa ytterligare huru starkt dessa stämningar behärskat honom.

Runebergs känsloliv under de närmaste månaderna efter *Till den ålderstegne* och dikten över doktorinnan Prytz kunna vi icke i detalj följa, då daterbart material saknas. Med ganska stor säkerhet kan dock till våren 1828 föras dikten *Vagg så ng för mitt hjärta*. Åter är det oron han längtar att befrias ifrån, åter klagar han över att han förlorat den sällhet han en gång njutit, åter träder dödstanken fram, ty den vila han önskar sitt hjärta är dödens vila:

Sof, oroliga hjerta, sof!  
Glöm hvad världen har ljuft och ledt;  
Intet hopp din frid förstöre,  
Inga drömmar din hvila.

Men oron, från vilken han längtar, har nu icke mer den prägel



av allmänmänskligt lidande, oåtskiljaktigt från människans lott, som han senast diktat om; den är nu åter, som i hans första dikter av denna grupp, erotiskt färgad, det är minnena av den svikna kärleken som plåga honom; då han älskades och älskade, var det tid att vaka — nu är detta förgånget, och hans tröst blir den, som han sökte tillägna sig också i Höstaftonen, att allt måste dö:

En gång måste våren vissna,  
En gång glädjen, o hjerta!

Då våren nalkas sitt slut har emellertid Runebergs sinne fyllts av alldeles nya stämningar, i bredd med vilka de under den föregående tiden genomlevda te sig bleka och trånande. Livet har återvunnit sitt grepp kring hans sinne, och de melankoliska drömmarnas tid är förbi. Då han i mitten av maj skriver *D e n v ä n t a n d e* har en ny kärlek vaknat hos honom, starkare och mäktigare än han dittills känt, kärleken till Fredrika Tengström. Och inför den känner han ett behov att förneka de känslor hans närmast föregående diktning uttryckt. Tvenne dikter, som antingen höra till denna vår eller till sommaren, tyckas nästan polemiskt vända sig mot denna. Den ena är *T i l l e n f o g e l*. Själv hade han nog så tungt klagat över livet; nu heter det om den otacksamma människan:

Hvi blickar hon mot höjden  
Så knotande, så kallt?  
Hvad ägde hon att fordra,  
Då Skaparen gaf allt?  
Då jordens glädje ligger  
För hennes fötter ner,  
Hvi ser hon stolt på slafven  
Och suckar efter mer?

Han ber fågeln:

Och lär mig qväll och morgon  
Att vara säll som du.



I T i l l o r o n prisar han åter den oro, som dittills så tryckt och plågat honom. Dikten ter sig nästan som ett under en starkt uppbrusande kärlek skrivet svar på Vaggsång för mitt hjerta — hade han där begärt den fullständiga, tanke- och känslösa vilan, så prisar han nu den oro, som drivit honom fram genom livet och som han hoppas skall följa honom ända in i den himmel, som tidigare för honom framför allt varit lugnets och fridens hem:

Du skall mig följa, saliga engel, du  
Skall ägga mig att njuta min lefnads dag,  
Och när den sluts, skall du i grafven  
Jaga mig upp ur min domning åter;

Och ofvan solens bana och stjernornas  
Skall du mig följa, — skall i min himmel än,  
Vid salighetens tömda mjödhorn,  
Lära mig skönare verldar drömma.

Det är som kände han i sin lyckas övermått samvetskval över att han förnekat livet och som ville han därför så kraftigt som möjligt gifva uttryck åt den lifsbejakelse, som nu bär hans känslövärld. Känslornas vågsvall spolar bort all den vemodiga, trånsjuka misströstan från de föregående årens inre kris.

Helt och hållet hade han dock icke ännu övervunnit de mörka stämningarna, då hans kärlek till Fredrika Tengström först blev fullt medveten.

Någon dag på vårsommaren 1828 — det var efter det körbärsträden slagit ut i blom — lämnade Runeberg Pargas med planer på att begiva sig ut på en lång sjöresa. Men den blev icke av och kort före midsommar infann han sig åter i Pargas, där han vid ett oförmodat sammanträffande med Fredrika för första gången lät sina känslor för henne öppet framträda. Vad som under denna korta frånvaro försiggått i Runebergs sinne veta vi icke. Ursprungligen hade sjöresan planerats för att bota hans bröst, men det är icke osannolikt att andra, inre orsaker



kunnat göra det önskligt för Runeberg att borta från Pargas-omgivningen söka vinna klarhet i sitt sinne, och förmodligen står reseplanernas uppgivande i sammanhang med att han nu fattat sitt beslut att förlova sig med Fredrika.

I varje fall är han påtagligt upprörd, då han återvänder till Pargas.

Den 25 juni, alltså några dagar efter det han kommit tillbaka, dog där en liten son till professor J. J. Tengström. Runeberg, som stått fadder vid gossens dop, skrev då dikten *På ett barns graf*.<sup>1</sup> Den första strofen prisar gravens lugn så som Runeberg förut prisat det; den i hans diktsamling utslutna tredje strofen är åter ägnad uppståndelsen. Men den mellersta strofen har en ny och samtidigt djupt personlig klang:

Den lott är ljuf, den seger skön,  
Att ren till dagens fulla lön  
För morgonväkten fällas.  
Ack, mången gick i sorgens dal,  
Som såg det gry, betryckt af qual,  
Och fridlös såg det qvällas;  
Men hann ej såsom du likväl  
Med ren och obefläckad själ,  
Vid Herrans vink, ur qualmen  
Till skuggan och till palmen.

Den skuldkänsla, som här ljuder, är något i Runebergs dikt hittills okänt. Vad han lidit av och fruktat för var besvikelserna, tomheten, icke den självådragna skulden. Att denna känsla icke endast framkallats av en tillfällig anslutning till psalmernas religiösa föreställningsvärld, visas av att på samma blad, där han skrivit ned denna dikt, också finnes — utom *Till Frigga* — en dikt *Bön*, vars ytterst personliga karaktär framhållits av Söderhjelm.<sup>2</sup> Dess första strofer lyda:

<sup>1</sup> Jämför W. Lagus, *Från pojkkåren och gymnasiet* s. 51.

<sup>2</sup> Tryckt av W. Söderhjelm i *Anteckningar om och ur handskrifterna till Runebergs lyriska dikter* (F U. XIII) s. 69.



O Herre, den svage benåda,  
Som suckar till dig i sin smärta,  
Och fräls från förtappelsens våda  
Mitt arma förvillade hjerta.

För svag var min vilja, för sena  
De medel till bättring jag valde,  
Din kärlek, o fader, allena  
Kan rädda den ångrande qvalde.

Gjut mild i mitt lågande sinne  
Din lugna hugsvalande anda,  
Och låt din försoning derinne  
De stormande känslorna banda.

Och han slutar med förtröstan på Gud:

Ack, vårdar du gräset på marken,  
Hur skulle min själ du förskjutit!

Nej, ljuft i mitt hjerta sig blande  
Förlåtelsen, hoppet och fröjden;  
Var tröstad min bäfvande ande  
Ty kärleken vakar i höjden.

Han pröfvar; men lemnar ej blottad  
Sin kämpe, som dignar i striden.  
Hvart härjarens båge är måttad  
Står Herren med skölden och friden.

Söderhjelm säger i sin Runebergsbiografi om dikten, att skalden där, „nästan gisslande sig själv, faller ner till gudomens fötter med åkallan om förlåtelse“ och ser i den „utbrottet av en tillfällig förtvivlad sinnesstämning“. Belfrage, som i sin bok „J. L. Runeberg i sin religiösa utveckling“ även betonar diktens personliga karaktär, finner de två första stroferna med



skuld- och ångerkänslan mest litterära, men medger „att Runeberg denna tid kanske icke så sällan verkligen hade en känsla av ett armt och förvillat hjärta“ (s. 67). Såvitt vi av hans dikter kunna se, bryter denna känsla fram hos honom just då han beslutade att binda sig vid Fredrika Tengström, och det ligger nära till hans att antaga, att skuldkänslan då framkallats av minnena av Fredrika Juvelius och „östanbruden“ Mari uppe i Saarijärvi — ett antagande som får stöd i det utdrag Söderhjelm meddelar ur fru Runebergs anteckningar om denna tid, där det heter: „Fredrika, Nordanbruden, var glömd för östanbruden Mari, och nu ägde äfven hon ej mera qvar sin plats i hans hjerta, dock ansåg han sig af sin heder bunden att icke rygga. De strider och de sorger, som häraf vållades, vill jag icke göra reda för.“ (J. L. Runeberg II: 538). Dessa „strider och sorger“ återspeglas väl i Bön, och sannolikt ha de även legat under mycket av den föregående oron, ehuru de nu först, i den nya kärlekens första medvetna stunder, nått sin fulla skärpa.

Men den nya kärleken, som i brusande jubel fyller hans själ, utplånar, då beslutet väl är fattat, snart nog alla dessa mörka minnen. I Till Frigga, som ju fanns skriven på samma papper som Bön, märkes visserligen ännu tanken på den oro han genomlevat, men nu vet han också var han finner lugnet och trösten, icke som förr i graven eller bortom den, men närmare:

Mulnar banan ibland, skjuter ett törne fram,  
Suckar anden engång, tryckt af sin bojas ok,  
O hur saligt att ila  
I den älskades armar då!

Jorden smeker min fot, ljuf som en vårvind der,  
Lifvets fjettrande tyngd lätt som en bubbla käns,  
Och af svallande pulsar  
Vaggas själen till Gudars ro.

Hans ande hade suckat: nu vet han att han icke behöver ila



bortom tidens gräns för att finna ro, utan endast till den älskades armar — hans själ hade sökt lugnet och friden och trott sig finna den i döden; nu finner han dem, då hans sinne vaggas av „svalande pulsar“. Hädanefter återkommer icke mera den elegiska dödsstämningen från de föregående tiderna i hans dikt, åtminstone icke i så utpräglade former som den dittills iklätt sig. Kärlekens glädje och kärlekens längtan leva i stället där. Hans hälsa blir också starkare, farhågorna för bröstet försvinna, och samtidigt med att hans dikt blir utpräglad manlig blir också, enligt fru Runebergs uppgifter, hans hållning och yttre gestalt det — under åren 1828 och 1829. Lyckokänslan utlöser sig gång på gång i dikt, renast och starkast i *Hvad jag är säll*, ett förebud till den senare *Svanen*.

Huru hans stämning förändrats under sommarens och höstens lopp synes tydligt i *Barden*, tryckt den 23 februari 1829. Den har beröringspunkter både med *Barndomsminnen* och med *Till den ålderstegne*. Men den är frigjord från allt det sentimentala, det längtande och elegiska, som dessa dikter ägde, den präglas alltigenom av en sund, frisk harmoni med livet. *Bardens* barndom skildras med drag som erinra om *Barndomsminnen*, men manligare och kraftigare:

Och obekant och sluten i sig sjelf,  
Men med en jättelik natur förtrogen,  
Och lärde kraftens språk af bygdens elf,  
Och saknadens af bäckarna och skogen.

Då barden träder ut i livet, utestänges han icke från något Eden, hans mandom sviker icke hans drömmar; då han vandrar genom världen med sin sång, hände: det,

att slafvar glömde bojans tvång  
Och kungapannor klarnade vid ljuden.

Runeberg äger nu den ljusa tro på skaldens — och sin egen — uppgift, som kommit till synes också i *Hvad jag är säll*. Och



den ålderdom barden upplever står icke — som „den ålderstegnes“ — i någon motsats till mandomen, den är blott dess fullkomning och dess slut. Den får icke sin glans av skimret från en annan värld, utan av den gärning, som fullbordats, och blott i en flyktig hägring skymtar denna gång livet bortom graven.

Så är då ungdomskrisen övervunnen. Kärleken och hans återvunna hälsa ha fört honom bort från dödstankarna och den ångestfyllda oron. Han är numera ingen trånsjuk drömmare, som i stjärnekvällarna skådar upp mot himmeln, han är en man, som går sin väg fram i middagssolens klara ljus. Blott då han tager fram den stora dikt han begynt på tidigare som ett monument över denna tid, Svartsjukans nätter, kallar han avsiktligt fram något av de forna stämningarna. Men denna dikt ligger därigenom, att den icke lika omedelbart återspeglar ögonblickens stämningar, på ett annat plan än den lyrik, som hittills behandlats, och kan därför här lämnas å sido.

Dock, stämningarna k u n d e även annars någon enda gång leva upp ånyo. På hösten 1828 skrev han enligt fru Runebergs uppgift i Helsingfors den i Efterlämnade Skrifter intagna dikten *Det var en gäst på sorgens ö* („Till henne“), som måste ha sitt ursprung i Runebergs tidigare kärlek, väl till „östanbruden“. Och sjukdomen och innesittarlivet våren 1829 försatte honom åter i gamla melankoliska stämningssvärldar. Så tog han då på nytt upp motiv, som på den tiden legat honom nära, motiv från Barndomsminnen och Till den ålderstegne, och behandlade dem på ett sätt, som mer stämmer överens med de gamla dikterna än med Bardens anda. Barndomen lyser åter i all lyckans och oskuldens glans, medan ålderdomen är fattig, tom och död. Väl är formen mer objektiv, mer behärskad, mer precis och mer klar än i någondera av de två tidigare dikterna, men deras anda finnes dock i mycket kvar.

Söderhjelm har i en uppsats „En beröring mellan Tegnér och Runeberg“ i Nya Argus 1915 framhållit den anmärkningsvärda likhet, som finnes mellan Den gamles hemkomst och Tegnér's 1841 diktade Återkomst till hembygden. Men det



frestande antagandet att Tegnér här tagit intryck från Runeberg, faller, anmärker han, på det faktum att Tegnér's poem i huvudsak återgår till en av honom redan 1804 författad, men icke publicerad dikt. Det återstode sålunda blott att antaga att överensstämmelserna vore tillfälliga: „Dessa vore då i varje fall“, säger Söderhjelm, „så stora att de skulle tämligen förbrylla alla de forskare, vilka icke vilja medgiva att samma idéer kunna förfinnas och i en motsvarande form uttryckas av två olika diktare, utan att den ena rönt påverkan av den andra“. Emellertid torde några av likheterna — ehuru icke alla — kunna få sin förklaring på ett annat sätt. Tegnér har nämligen i ännu en dikt behandlat detta samma motiv, „återkomst till hembygden“, och denna tredje dikt, där Tegnér begagnat tankar och uppslag från dikten av 1804, har Runeberg känt. Dikten är Frithiof på sin faders hög. Där heter det:

Först låt mig dock bese de kära ställen,  
min barndoms vänner, dem jag älskat så.  
Ack! samma blommor dofta än i kvällen,  
och samma fåglar än i skogen slå.  
Och vågen tumlar sig som förr mot hällen. —  
o den som aldrig gungat däruppå!  
Om namn och bragder jämt den falska talar,  
men fjärran för hon dig från hemmets dalar.

Jag känner dig, du flod, som ofta burit  
den djärve simmarn på din bölja klar.  
Jag känner dig, du dal, där vi besvurit  
en evig tro, som jorden icke har.  
Och björkar I, uti vars bark jag skurit  
de runor många, stå I ännu kvar  
med stammar vita och med kronor runda,  
allt är som förr, blott jag är annorlunda.

Man jämföre därmed Runebergs:



Här är jag nu tillbaka. — Himmell! der står tjället,  
Som förr min vagga bar;  
Der ser jag sundet, fjärden, lunderna och fjället,  
Min värld i fordna dar.

Allt är som förr: i samma gröna skrud stå träden,  
Med samma kronor på,  
Och luftens rymder skalla än af kända qväden,  
Och skogens likaså.

Och böljan leker än med Neckens blomsterskara  
Som förr så lätt och ljuf,  
Och från de dunkla holmarna hörs echo svara  
Ungdomligt gladt ännu.

Allt är som förr, men jag är icke mer densamma,  
Du glada fosterdal!  
Min lust har slocknat längesen, som kindens flamma,  
Och pulsen klappar sval.

Jag vet ej mer att skatta allt hvad skönt du äger,  
Och allt hvad skönt du ger.  
Ack! hvad din bäck mig hviskar, hvad din blomma säger  
Förstår jag icke mer.

Icke endast den allmänna motsatsen mellan den återkomnes stämning och de vaknade minnena är densamma i de två diktterna, utan ock detaljer i det landskap, som frammanas — dalen, fåglarna som sjunga, böljorna som leka, träden — hos Tegnér „med kronor runda“, hos Runeberg „med samma kronor på“ — bäcken (hos Tegnér floden) och blommorna. Men sedan följer Runeberg icke Tegnér vidare. Frithiofs längtan är att vinna försoning för Balderstämplets brand, medan Runebergs gamle stannar vid en klagan över hur litet världen bjudit honom i stället för ungdomsdrömmarna, och vid en blick mot gravens lugn. Dikten är sålunda till tanken parallell med Barn-



domsminnen, står blott poetiskt högt över denna. Men det förefaller som skulle i Den gamles återkomst en ny anknytning till Schiller ha skett, som skulle några av de verser i Die Ideale, som redan tycktes skymta i Barndomsminnen, här i ny form klinga åter, då han klagar över att icke mer förstå, vad bäcken viskar och vad blomman säger, att icke mer höra gudarnas harpospel och icke se älvornas dans.

Men om än Den gamles återkomst ansluter sig till Runebergs dikter från den sentimentala perioden, är det dock tydligt att han icke numera, ens under sin sjukdomstid, blir så överspänd som i de äldre dikterna. Slutar ock Den gamles återkomst, även den, med en blick på graven, så har den icke någon längtansfull tanke på livet ovan stjärnorna, utan mynnar ut i en rent panteistisk dröm om ett liv i blommorna, som skjuta upp på graven.

Så har då Runeberg i Den gamles hemkomst en sista gång upptagit det motiv, som så länge kring sig samlat den disharmoni han under denna burit i sitt inre, disharmonien mellan hans längtan efter frid och enhetlighet i själen på den ena sidan och på den andra den tröttande oron och splittringen.<sup>1</sup> Men denna gång var redan konflikten i grunden övervunnen. Och den återkommer icke mer i hans diktning. Harmonien mellan människan och naturen är återställd. Väl har naturen icke återfått den romantiska besjälning han i Den gamles hemkomst klagat över att gått förlorad, Neckens och älvornas liv, men i stället fattar han innerligt och djupt allt det liv där, som icke behöver personifieras och förmänskligas.

Så tecknar sig ett fragment av Runebergs inre liv under några år av hans ungdom i hans sätt att behandla barndomsminnenas motiv och några närliggande motivgrupper — ett fragment men visserligen icke mer. Det vi sett av Runebergs känsloliv under den tid man kunde kalla hans ungdomskris har varit vågda-

---

<sup>1</sup> Den av Strömborg (II: 93) meddelade dikten i minnesboken på Henula kan icke fullt säkert dateras. Den skildrar såväl barndomens som ålderdomens frid och har även tanken på döden, men i allt detta finnes ingen sentimental längtan från livet utan tvärtom en lugn tillfredsställelse.



larna, depressionens ögonblick — vad som legat mellan dem har blott flyktigt antytts. Men just i dessa melankoliska, mörka stunder framträder tydligast det som skiljer denna tids diktning från den dikt, som vi fatta som Runebergs äkta och verkliga diktning, den som är präglad av den fasta, lugna, höga manligheten — det som visar att denna harmoniska manlighet icke helt var en medfödd gåva av goda gudar utan att bakom den låg ett skälvande hjärtas oro och strider och ångest.

*Gunnar Castrén.*

---



## FRÖDINGS BALEN.

De undersökningar om Frödings själssjukdom, som vi under de sista åren fått, ha klargjort hur livsviktig dikten för honom varit. Den har lämnat honom den enda vägen att uttrycka sig som människa, och på grund av Frödings varma livskärlek har dikten därför kommit att för honom betyda allt. I och för sig hade han ingen som helst böjelse att överskatta diktningen. Gentemot Tolstoy avböjer han bestämt varje anspråk på att en författare är en lärare. En skriftställare, säger han, „uttalar sitt hjärtas tankar och känslor inför likar, alls icke med anspråk att undervisa utan endast på grund av behovet att ge uttryck åt sitt inre liv“.<sup>1</sup> Vad som allt enligt Fröding kommer an på är ärligheten, och det är utifrån denna synpunkt han ägnat sin diktning en så skrupulös genomarbetning och sedan under sin sjuka tid underkastat den en så obönhörlig självvransakan. I den av Ruben Berg utgivna stora nya upplagan av Frödings Samlade skrifter lägges allt detta material inför våra ögon, och vi få härigenom det förträffligaste uppslag till en förnyad kritisk granskning av hans diktning. Ett ändå mer omfattande material föreligger nu i de likaledes av Ruben Berg utgivna Frödings Posthuma skrifter. Viktigast är givetvis brevsamlingen i tredje bandet. Den ger först klarare besked om Frödings utvecklingsgång och lämnar mångfaldiga upplysningar om dikterna. Också de två andra banden, innehållande Frödings recensioner och huvudmassan av hans kåserier, ge mycket

---

<sup>1</sup> Posthuma skrifter II 1918 s. 31.



viktiga inblickar i det ämnesstoff Fröding arbetat med och de ferment varav hans diktning bildats.

Det utomordentliga material vi alltså äga till belysning av Frödings förhållande till enskilda dikter fordrar givetvis den mest samvetsgranna genomarbetning, och tydligen har litteraturhistorikern här en stor och tacksam uppgift. För min del skall jag här stanna vid en enskild dikt Balen, där materialet är särskilt omfattande. Den fullständighet, varmed diktens förhistoria nästan på var punkt kan belysas, är ganska enastående och äger därigenom ett metodiskt värde utöver de särresultat framställningen leder till. Då undersökningen alltså kan sägas äga ett visst intresse i sig själv, har jag inte betänkt mig på att låta den svälla ut så mycket som materialet medgiver, även om varje detaljundersökning ej lämnar mycket omedelbart utbyte.

Att Fröding i Balen tecknat ett ungdomsporträtt av sig själv ligger i öppen dag och har förövrigt tillräckligt betonats av honom själv. I sina anmärkningar till Samlade dikter från 1903 rättar han ett par uppgifter. Det var „knappast Childe Haroldsdikter“ han skrev, och han var „knappast“ „världserfaren kritisk pessimist“: „jag var sannolikt pessimist i någon mån, men ansåg mig ej särdeles 'världserfaren' — och fann det hela förmodligen vackert — i synnerhet flickorna, vilka jag troligen vid den tiden ägnade en räddhågad beundran“. Långt mera förbehållsam är Fröding i sina uppgifter om Elsa Örn: „Varken fru Uggle eller fröken Örn hava individuella motsvarigheter bland personer jag gjort närmare eller fjärmare bekantskap med, om ock ett och annat hos dem svagt kan erinra om ett och annat hos en och annan.“ Fröding medger alltså, att vissa sidor hos Elsa Örn äga verklighetsunderlag. Vad hans eget förhållande till individuella förebilder angår, få vi veta att slutet på sång fyra är en „dikt vad beträffar relationen till någon viss ung dam.“ Kanske få vi fatta uttalandet så, att Fröding här ej alls åsyftat någon „viss ung dam“, utan att han återgett den typ han tyckt sig



möta på Karlstads gator. I så fall få vi först i diktens slutpartier vänta att finna mer personliga bekännelser.

I samma anmärkningar, som nyss citerats, har Fröding fast uppmärksamheten på, att sångerna ej tillkommit samtidigt. Om sång åtta säger han: „Detta stycke är ursprungligen skrivet utan sammanhang med 'Balen' och har omotiverat intvungits i detsamma — verkar därför osannolikt, trots motiveringsförsöket i föregående stycke“ och om sång tio: „Ej heller detta passar riktigt bra till Balen, trots motiveringsförsöket i IX.“<sup>1</sup> Ytterligare tillägger han med anledning av En balfantasi: „Hörde visst ursprungligen till 'Balen' — passar kanske ock bättre dit än Hamletsepisoden och salighetsdrömmen. Dock passar ej fröken Elsas trubbiga näsa riktigt bra för en Anadyomene.“<sup>2</sup>

Som Fröding här antyder ha delar av Balen tillkommit i tre olika repriser. Äldst är sång åtta. Under titeln „Sekelslutpoesi“ trycktes den i Karlstadstidningen 11 febr. 1893 nästan i samma lydelse som senare, blott att i stället för jag-formen användes tredje person. Ätminstone till sin konception hör dikten, som jag senare skall visa, till våren 1892.

Den längre versberättelsen är icke bevarad i sin ursprungliga form utom möjligen något fragment som manuskript till Nya dikter. I detta manuskript har dikten undertiteln „En novellet på vers“, vilken tydligen är den ursprungliga och därför kan tjäna till namn på denna form. Vidare bär sång 2 och 3 beteckningen III och IV, sång 9 och 10 nummer XI och XII samt sång 8 också nummer XI, vilket möjligen är felskrivet för X. Även när sång 2 och 3 trycktes i K. T. 23 dec. 1893 hade de nummer III och IV.<sup>3</sup> Härav framgår alltså, att första sången ursprungligen varit uppdelad som två sånger. Sannolikt har då ett kanske utförligare inledningsstycke varit avdelat för sig, och sång 2 börjat med nästa stycke: „Det var en gång, det var en Oskarsbal“. Dessutom har det tydligen funnits ytterligare en sång, och det kan då vara skäl erinra sig Frödings uppgift, att

<sup>1</sup> Saml. skr. III s. 136—39.

<sup>2</sup> Saml. skr. IV s. 185.

<sup>3</sup> Saml. skr. III s. 133—35.



**E**n balfantasi ursprungligen hört till Balen. Som jag senare på inre skäl skall söka visa, har den ursprungligen haft sin plats mellan de nuvarande sångerna 4 och 5. Vi skulle då få fram följande tidigare fördelning: I—II = nuvarande sång 1, III—V = sång 2—4, VI = En balfantasi, VII—XII = sång 5—10. I denna form skulle versnovelletten äga ett hedniskt mytologiskt mittparti (VI—VII) och sluta med vad Fröding senare kallat „Salighetsdrömmen“ (XI—XII). Detta har tydligen blivit för många visioner, och vi veta också, att salighetsdrömmen ej är ursprunglig; där har i stället förekommit ett utpräglat naturalistiskt avslutningsparti. Detta ströks på Richard Steffens inrådan, och i stället tilldiktades salighetsdrömmen. Sedan denna tillkommit, måste En balfantasi av estetiska skäl offras. Vi skola nu se till hur dessa förändringar kunna förbindas med de kronologiska hållpunkter vi äga om versnovelletens tillkomst.

I mars 1893 trycktes i K. T. ett kåseri Maskerad, som har tydliga beröringspunkter med versnovelletten, och kanske har den tillkommit samtidigt. Första gången vi höra talas om den är i ett brev till Nordensvan 22 april d. å., där heter det: „Emellertid har jag liggande en liten novellett på vers, som jag lemnat åsido, men möjligen kan fiffa upp, så att den duger någorlunda.“ I sept. 1893 kommer ett nytt meddelande till samma adressat: „Förlåt att jag varit så sen och icke kan fylla mitt löfte om den där novelletten på vers — den blev för lång. I stället sänder jag en liten balfantasi — den erinrar visst väl mycket om D. Fallström!“<sup>1</sup>

I septemberbrevet meddelar Fröding, dels att han vill ersätta Balen med en Balfantasi, dels att den senare är disponibel samtidigt med att den förra är avslutad. Bägge fakta tyda på ett ursprungligt förhållande mellan dikterna. Ytterligare talar härför den form, som En balfantasi 1893 äger i Nornan. Särskilt dess str. 2 har senare fått en förändring, som gör den mera oberoende av dansmusiken och i stället betonar det fritt vi-

<sup>1</sup> Posth. skr. III s. 187, 189.



sionära momentet i dikten. Slutligen kan det framhållas, att Fröding 18 mars 94 skriver, att balfantasin „tangerar 'Balen' och duger därför inte“ i samma diktsamling.<sup>1</sup> Av samtliga dessa skäl anser jag, att man har full rätt att taga fasta på Frödings uppgift om att En balfantasi ursprungligen tillhört Balen, och bör den därför ha ingått där i den form dikten hade på våren 1893.

Motivet till att den frånskildes, har jag förut sökt i tilldiktningen av salighetsdrömmen, och därav skulle följa, att denna förelegat, när Fröding i sept. förklarar Balen vara avslutad. Nu finnes det också, som vi senare skola se, ett tydligt sammanhang mellan ett kåseri Kärleken, tryckt K. T. 8 juli 1893 och salighetsdrömmen, varför det är mycket rimligt att förlägga dess tillkomsttid till sommaren 1893.

Sedan vi nu lyckats avgränsa och datera Balens olika partier, Sekelslutpoesi tidigast till våren 1892, versnovelletten med en balfantasi till mars 1893, salighetsdrömmen till sommaren (juli?) 1893, skola vi behandla dem ett efter ett i kronologisk följd.

Kronologiskt sett är alltså Sekelslutpoesi Balens ursprungligaste parti, och fråga är ifall den inte innehåller den tankekärna, varikring dikten formats. Den stämning av fin de siècle dikten uttrycker har mycket tidigt förhärskat hos Fröding, därför att den framdrevs av hans väsens sjukliga anlag. Fullt utbildad som själstillstånd möta vi den hos honom som tjugotreåring. 1883 på våren hade han lämnat Uppsala utan tillgångar och utan framtidsutsikter. Hösten tillbringades hos modern på Alster och hela följande året på systemns lantgård Sloreborg vid Edane. Det var i allmänhet en mycket nedtryckt tid för Fröding, därför att han led brist på umgänge och bestämd verksamhet. För att döda tiden grep han till diktningen, och tydligen har han skrivit ej obetydligt med vers då. Fastän hans ungdomsdiktning är ofullkomligt bevarad och

---

<sup>1</sup> Posth. skr. III s. 198.



publicerad och dess kronologi föga studerats, kan man till denna tid gruppera en hel rad dikter, delvis av ej obetydligt värde. Ett starkt upplivande element ägde Fröding i umgänget med flickorna i de andra ofta med honom befryndade Edane-familjerna. Både genom brev och dikter kan man se, hur de ryckt upp honom ur hans apati och efter krafter bekämpat den med sin oreflekterade flickförnumstighet. Det är just en sådan sammanstötning vi bevittna i Sekelslutpoesi.

Går man ur denna synpunkt igenom Frödings kusinbrev, så finner man först och främst bekännelser om hans blyghet: „Flickor få i allmänhet icke se annat av mig än den misslyckade hörnprydnad, som jag brukar använda i större sällskap.“ För kusinen håller han föreläsningar i ungdomlig Hamletstil: „Flickor ger jag sjutton. De må vara 'tillgängliga', jag är det icke, de må vara 'älskvärda', men endast emot dem som kurtisera, och därtill kan jag ej bekväma mig. — Jag börjar på och tro att män och kvinnor icke äro så grufligt nödvändiga för hvarandra, och jag är fullt säker på att Hamlets 'Gå i kloster', är det bästa man kan tillropa somliga människobarn. Att hänga i håret på hvarandra, är väl icke människornas bestämmelse, ehuru många äktenskap antyda något slikt“. Så går han på att hopa argument för sin sats, mest hämtade ur Byrons Don Juan vill det synas, allt i förhoppning att kusinen skall finna honom „mycket förnuftig och snällrik“, men hon har tydligen ej varit lika svarslös som Ophelia. Av ett senare Frödingsbrev framgår, att hon funnit hans fy sjutton mycket opassande, att hon försvarat „äktenskapsgrälet såsom stimulerande medel“, och att hon tyckt „att man gerna kan dansa ihjäl sig“, eftersom „man i alla fall skall dö“. Hur medgörligt Fröding än vill svara, kan han ej drivas längre än till „att beundra på avstånd“. „Flickor“, säger han, „borde bara finnas till i poesien. Att svärma för dem är ljufligt, men att ha dem till herskarinnor eller tjennor är grufligt. Derför o flickor försvinnen! uppgån i ether och poesie, varen madonnor och englar; hvad som helst utom människor! och jag skall tillbe er. Men nedsjunken i ett kök eller i armarna på en man, Farväl då o ljuftva drömmar,



prosans tid är kommen. Min tillbedjans föremål hafva fallit till jorden, men mina känslor äro kvar i molnen.“

Givetvis intog Fröding inte alltid denna stolta avböjande pose, men försökte han med närmanden, gick det lika gale. „När jag“, skriver han litet längre fram till samma kusin, „med den höga pathos, som är min egen, utropar: Ljufliga Hildegard jag dör af kärlek. 'Dä qvetter', svarar hon med sitt milda leende. Eller om jag suckar: tjugande Maria, mitt hjerta ligger blödande för dina fötter. 'Dä qvetter' svarar den grymma varelsen och gör en rörelse med sin näpna fot, som om hon ville sparka bort tingesten. Vore icke du, stundtals älskade, så hängde jag mig“.<sup>1</sup> De unga damerna ha tydligen dragit både lärdom och tröst av Agust Kallsonn själv, som just då <sup>2</sup> gick omkring och gnolade:

Du kunde någon gång bli kär,  
en djup passion ditt bröst förtär.  
Men stup ej genast i din grav,  
om ock du finge korgen av  
din Selma eller vad hon hette,  
var lugn, min son, ty „dä kan kvette“.

Allt detta låter inte vidare tragiskt, och man kunde ju antaga, att Frödings indolens blott var hans sätt att gardera sitt oberoende. Likväl skulle det ju snart visa sig, att han var mer utestängd än han kanske själv trodde. Hur det verkligen såg ut inombords, har han gång på gång anförtrött sin „gamle skötevän“ Maurits Hellberg. Så här heter det 12 dec. 1884:

Hopp och himmel molnen stänga,  
Kallson känner lust att hänga

<sup>1</sup> Kusinbref 8:o 1916 s. 18, 22—23, 28—29, 33—34.

<sup>2</sup> Fru Siri Fröding-Torgny säger att dikten „Dä kvetter“ är skriven hösten 1884 Kusinbref s. 86; Ruben Berg har samma datering Saml. skr. I s. 181—82 men stöder sig på ett brev, som ej skrivits 20 apr. 1884 (jmf. hänvisningen till „Vildanden“) utan förat 1886; se Posth. skr. III s. 48 ff.



sig och hela mänskligheten,  
ledsen vid den myckna dreten.  
Men han gör det ej: För vesen  
är den ynkelige mesen.<sup>1</sup>

Denna brustna stämning känner man ju sedan igen långt fram i hans diktning. Bakom Guitarr och dragharmonikas många olika dikter höres alltid denna sorgsna melankoli som själva grundtonen. När han i Vackert väder ligger och njuter solblinket över Värmeln och hela Edanenaturens sommarfagerhet, så erinrar honom snart herrgårdsflickornas obarmhärtiga skratt om att han är den utestängde.

I april och maj 1892 har Fröding åter besökt de kära Edanetrakterna, och samtidigt i K. T. infört en fingerad brevväxling mellan fröken Alice och Nevermore.<sup>2</sup> Herr Nevermore säger sig där vara tjugotre år gammal och allt visar att Fröding försatt sig tillbaka till Edanevistelsen 1884 och återupptagit sina gamla duster med herrgårdsflickorna. Fröken Alice presenterar sig visserligen som karlstadsflicka, men hennes far har lantställe, och man känner ju till hennes egentliga hemvist från Vackert väder. Skärmytslingen låter Fröding öppnas av fröken Alice, som skriver ett brev fullt av 17-årig obetänksamhet och livsaptit. Sitt program framlägger hon i den lilla utmanande dikten, *Min vita sidensko*.

Det jämrar och det gnäller  
i livet nu för tiden:  
vårt liv är blott ett jämmerliv,  
vår jord en jämmerdal.  
Den är så katten heller  
— min vita sko av siden  
vet bättre råd, på rosor går  
hans dans på livets bal.

---

<sup>1</sup> Saml. skr. I s. 30—31, 18.

<sup>2</sup> Posth. skr. I s. 216—26.



Och den som står i hörnet  
 när glädjen givit korgen,  
 men tom på rosor, jämre tyst  
 och lämne oss i ro!  
 Och tala ej om törnet  
 och synderna och sorgen —  
 jag sparkar undan skräpet med  
 min vita sidensko!

Talet om den „misslyckade hörnprydnaden“ kan ju anses syfta på den tjugotreåriga Fröding, och herr Nevermore hade alltså anledning att direkt ta åt sig och utveckla sin ungdomliga dysterhet: „Jag har redan genomskådat livet och sett att det endast är tomt och plågsamt och omöjligt att leva“ . . . Till fröken Alice säger han: „Er sidenskofilosofi är ganska nätt och älskvärd, men har ni betänkt vad den egentligen innebär: 'må hela världen förgås, bara jag får roa mig'. Det är som en dans på en kyrkogård“. Fröken Alice vill ej kännas vid bekantskapen med Nevermore men ger sig gärna i gräl med honom. „Klävitt, klävitt, uhu ni gamla uv“, skriver hon, „som bara är tjugotre år och ändå funderar på att ta livet av er. Förlåt mig, men jag tror inte ett tecken på att ni kommer att göra det. Ni är säkert lat och då blir man så där . . . Försök och var karl, unge man, tag er någonting till, så skall ni få se att det går över.“ För hennes del finnes det inte tillstymmelse till anledning „att inte dansa och vara glad“.

Härefter avstannar meningsutbytet, och Fröding har skenbart släppt uppslaget. Endast skenbart likväl, ty i Sekelsluts-poesi ger herr Nevermore sin slutreplik, fastän i direkt samspråk med fröken. Fiktionen med brevväxling kunde alltså ej upprätthållas, och därför infördes dikten först senare, fastän den nästan säkert skrivits i följd med det föregående. I alla händelser har Fröding här inhöstat det konstnärliga resultatet av sitt uppslag. Fröken Sidensko uppträder här på sin egentliga valplats balsalen, och här uppsökes hon av herr Nevermore, som förgäves sköljer över henne all sin självmordsmelankoli:



Ni tror er finna glädjen här på balen  
det är en skalle av en död, ni kysst.

Fröken har emellertid ej glömt sin säkerhet i replikvexlingen, om hon än svarar mycket knapphändigare än brevlades.

När Fröding valde signaturen *Nevermore* var det ej endast för att uttrycka en överdriven ynglingamelankoli. Två dagar innan hans så signerade brev stod infört i K. T., skrev han till sin syster: „Du får väl försöka tillgifva mig min långa tystnad. Jag har haft en sådan der melankolisk period, du vet, då jag ej är i stånd att tala eller skriva utan den största svårighet

— the melancholy burden bore  
of never — *nevermore*.

Till sist blef mig Karlstad så odrägligt att jag skuddade stoftet af mina sålor och drog hit ut i ödemarken för att lefva som eremit och försöka samla mina krafter till blifvande litterära storverk. Det fördömda clownyrket följer mig emellertid ända hit.“<sup>1</sup>

Som man finner betyder *Nevermore* för Fröding vida mer än en melankolisk clowngrimas; det är en bikt om det svårmod, som följt honom genom livet och som ansatte honom just som han skrev ner svaret till fröken Alice. Hur starkt de Poeska verserna ringt i hans öron kan man få en föreställning om, då vi också återfinna dem i ett kåseri i K. T. 28 okt. 1891.<sup>2</sup> Emellertid är det värt att lägga märke till, att de ej alls äro förbundna med den centrala ohygglighetsstämningen i *The Raven*. Tvärtom ge de en mänsklig förklaring till den svarta fågelns hemska formel:

„Doubtless“, said I, „what it utters is its only stock and store,  
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster

<sup>1</sup> Posth. skr. III s. 166.

<sup>2</sup> Efterl. skr. II s. 42.



Followed fast and followed faster til his songs one burden bore:  
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore  
Of 'Never — nevermore' "

Just i dessa rader har Fröding kunnat igenkänna sitt eget öde, och ett första självporträtt över detta tema har han gett i Parkens åttonde avdelning. Det „ej mer,“ varpå varje strof rimmar, rymmer en tung börda av melankoli, då det får betyda en oåterkalleligt sviken tro.

Det kom en tid, den tunga sorgetiden,  
hon övergavs — och sjönk — och är ej mer;  
och själv jag övergavs av sinnesfriden,  
den vacklade — och sjönk — och är ej mer.

Här står Fröding mitt inne i den Poeska förgänglighetskänslan, som i sin obönhörliga fatalism ej vet av någon återvändo. Den melankoli ynglingen släpper lös i Sekelslutpoesi utgår visserligen från förklaringen: „att ungdomen är död och kärleken förbi, vårt liv en öken“, men den rymmer en vilja att övertyga, som vittnar om intellektuell rörlighet och energi, och den är därför av större spänstighet än den Poeska självuppgivelsen. Här är det värt att erinra om Frödings första intryck av Poes Tales and Poems, nedskrivet 27 jan. 90: „det är en verklig genius och en verklig skald, men förgiftad af narkos.“ Ett något senare uttalande om Ulalume innehåller en kanske starkare reservation.<sup>1</sup>

Det tillstånd Fröding uttryckt i Sekelslutpoesi, har han redan sökt skildra i ett brev av 1886 till Maurits Hellberg. Han omtalar en hel rad melankoliska förklädningar och fortsätter därefter: „Slutligen var jag l'enfant du siècle, gränsmenniskan, de nya idéernas offer, ett intressant konglomerat af oemotståndliga kulturlaster, martyrmessig sanningskärlek och invecklad psykologi. Men si, det var alltsammans fåfängligt. Jag

<sup>1</sup> Posth. skr. III s. 89, 93.



är en helt vanlig människa, endast något mer anfräkt och maskstungen än vanligt. Men då qvetter.“<sup>1</sup> Här finns både Nevermores deklamationer och fröken Alices repliker, och redan här får hennes mening behålla sista ordet. Likväl tar Fröding i dikten melankolin mycket mer på allvar. 1886 får l'enfant du siècle glida undan för det August Kallsonnska: „dä qvetter“; nu skymtar man i stället bakom den ungdomliga masken en världs-erfaren sorg av ett helt annat djup. Tjugotreåringen har mycket mer rätt, än han med sitt en smula uppskruvade patos kan uttrycka. Man kommer att tänka på ett uttalande av Fröding i K. T. 14 okt. 1893: „Jag vet något så när hur det känns, att rätt som det är nödgas fram att spela clown, när man hellre ville stå och grubbla som prins Hamlet över 'vara eller icke vara'.“<sup>2</sup> I själva verket innehåller ju denna hjärtesuck det-samma som bikten till systemen året innan.

När Sekelslutpoesi inpassades i Balen heter det, att skalden här leker prins Hamlet, och 1903 kallar han sången för Hamlets-episoden. Samma Hamletspose ha vi ju också redan mött i kusinbrevet, och det är ju lätt att särskilt i uttalandet om vanskinnat återfinna det Hamletska ordfäktandet, som vet att träffa, även när det leker som mest oväntat. I det hela har dock den Frödingska utläggningen av livets förgänglighet ett långt modernare snitt, och det är ju tydligt, att den kommer närmast de Childe-Haroldsdikter, som omnämnas i Balens inledningssång. Många stancer i Byrons Childe-Harold äro ju inget annat än moderniserade Hamletsmonologer, och det är på denna väg Fröding följer honom. Själva det exotiska bildvalet från ökenlivet: aftonlägerelden, Sahara, Samum, och österlandet: Scheherazade, sultanen, erinrar ju bestämt om Childe-Harold ej minst genom den pittoreska omväxling i rimvalet vissa av dem medföra. Strofformen är ju vida enklare än Spencerstancen, men det är ej omöjligt att upptäcka ett sammanhang i själva versformen och i de fyra gånger upprepade kvinnliga rimmen. Viktigare är att i Childe-Harold återfinnes samma blandning av

<sup>1</sup> Posth. skr. III s. 49.

<sup>2</sup> Posth. skr. I s. 346.



pose och livsäkthet som i Sekelslutpoesi. Troligt är att Brandes hjälpt Fröding upptäcka denna djupa Byronska motsättning, och jag anför därför hans ord: „Masken var storstilet Sørgmodighed; riv den af, og der ligger ægte Tungsind bag den! Harold's muslingbesaaede Pilgrimsdragt er vel kun en Domino paa Maskeballet, men den dækker en Yngling med ildfuld Følelse, med skarp Forstand, med mørke Livsindtryck og med sjælden Frihedskærlighed.“<sup>1</sup> Vem ser inte, att det mesta härav kan sägas om den unge Fröding, så som han står inför oss här mitt i balsalen och ser mot golvet och talar tungt.

Nu är det visserligen så, att man ej kan riktigt godkänna någonting av vad han deklamerar, men det är ändå omöjligare att underskriva frökens repliker, och därför tvingas man över till en självständig syntes. Dikten hade alltså ej sagt det sista ordet, den behövde en infattning och så framtvingades en större komposition. Man ville se frökens livsbejakande trots förkroppsligat, och ynglingens utbrott krävde en motivering men också ett medgivande om, att han var för ung för att sörja riktigt sorgetungt. Är denna framställning riktig, så är det också ådagalagt, att just denna sång rymmer diktens problemställning, och att de övriga sångerna blott tjäna till att ge den en klar motivering eller rikare nyansering.

När vi se Elsa Örn utveckla sig ur fröken Alice förstå vi sammanhanget i Frödings flicktyper; de härstamma alla ytterst från herrgårdsflickan, sådan som Fröding lärde känna henne i sin ungdoms bitterljuva nappatag. Med sin vanliga kritiska skarpsblick har Fröding sett detta, när han kritiserar Elsa Örns första apparition. Ett drag „erinnrar kanske mer om bondflicka än om 'provinsiellt förnäm' ung dam“, ett annat är „kanske alltför smått för fru Ugglas dotterdotter — även om hon brår mer på fädernet“, och ett tredje verkar „för mycket borgartös“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Hovedstrømninger ... II 5. Opl. 1906 s. 511. Om Fröding och Hovedstrømninger jmf. Posth. skr. III s. 66, 130 och II s. 72—73; Frödings uttalande om Byron Posth. skr. III s. 134 stöder sig tydligt på Brandes' framställning.

<sup>2</sup> Saml. skr. III s. 137,



Även den som ej vill gå med på dessa småaktiga detaljanmärkingar måste medge, att Elsa Örns säkerhet är mer äkta, mindre formell än fallet brukar vara med provinsförnäma unga damer.

Till slut vill jag påpeka, att fröken Alice i sitt brev skriver en del, som förebådar den slutliga salighetsdrömmen. Fröken Alice har ingen lust att i ett annat liv bli „en dimmig och formlös ande“. „Jag för min del“, säger hon, „vill åka i vagn och äta apelsiner och vara som en annan människa, när jag kommer till himlen, och jag föreställer mig att somliga änglar spela vals-melodier på sina harpor och de andra änglarne dansa vals och vifta med vingarne som solfjädrar.“<sup>1</sup> Salighetsdrömmen bottnar, som vi skola se, i långt intensivare upplevelser än dessa fröken Alice's inventiösa fantasier, men att den ändå på visst sätt förtecknats här, beror på att den utgör ett nödvändigt supplement till Hamletspessimismen.

Versnovelletten äger en ganska lång och mycket tydlig förhistoria i Frödings tidigare produktion. Den är också tidigare påpekad, och de viktigaste parallellställena ha redan anförts i Ruben Bergs upplaga.<sup>2</sup> Frödings första balskildring anträffas i ett skolpojksbrev till Maurits Hellberg, från nov. 1879. Redan här ställer han sig själv utanför det hela. Alla kamraterna ha sina hjärtehistorier men — „Hvad undertecknad beträffar så är intet enda rum upptaget i hans hjertas torftiga våning, utan der residerar han sjelf, hvilken, skröplig som han är, också är den ende som passar för ett dylikt kyffe.“ Genom att ställa sig själv utanför blir Fröding kritisk iakttagare, och han söker också ge sin balskildring en komisk effekt genom att inströ klassiska bilder och allusioner: „Nu visar sig ett skådespel som mycket liknar de latinska jungfrurnas bortröf-

<sup>1</sup> Posth. skr. I s. 225.

<sup>2</sup> Jmf. Ruben Berg: Svenska skalders nittitalet 1906 s. 83, Martin Olsson: Bibliografiska anteckningar om Gustaf Fröding 1910 s. 12, 13, 16, 19, 24, 31, 62 och Saml. skr. III s. 139—41.



vande, man hugger tag i första bästa 'föremål', spottar i styva händer och rusar i väg med sitt rov 'föga olík en galen meniska'. Sedan man sprungit kring golvet tills man tappat andan, ställer man sig i ett hörn och konverserar. Man talar om värmen, 'prisar rännarbanans behag' och sneglar alltemellanåt på sin Dulcineas gazomhölje för att om möjligt der upptäcka några behag eller obehag."<sup>1</sup> Ännu i Balen återfinna vi den klassiska epikens pompöst genomförda bildstil, fast den givetvis är mycket olika gymnasistens latiniserande citatstil.

En verklig förstudie till hjältedikten utgör „Slutbalsepisod“, intagen i K. T. 14 nov. 1885. Här återfinnas bägge huvudpersonerna, och miljö och händelseförlopp äro redan antydda. Egentligen har dock endast självporträttet utförts. Presentationen är något mindre försmädlig än senare:

En vals var nu just slutad  
och pratet var i gång.  
Men mot en dörrpost lutad  
stod jag så smal och lång.

Jag sträckte på mig ståtligt  
som hjälten i en dram.  
Min blick var oavlatligt  
hos sjuttonårig dam.

Helt säkert var byroniskt  
min hjässa hög och kal  
och blicken sken demoniskt  
av sargad andes kval.

Det är den för Fröding typiska utgångsställningen som den misslyckade hörnprydnaden. Hans sätt att slutligen våga sig fram, skildras lika pompöst:

---

<sup>1</sup> Posth. skr. III s. 13—14.



Nu var ej tid att dröja.  
Som en fregatt ses fram  
emellan vågor plöja,  
jag genom vimlet sam.

Fröding har använt samma episka bild vid ett liknande tillfälle i Balen, men det är klart, att den gör sig på ett annat sätt i breda anapester än i den torftiga jambiska strofen. Efter danskatastrofen, som här består i en ordentlig kullstjälpning, utmålas hjältens fullkomliga självuppgivelse i följande slutstrofer:

Därute i det svala  
jag lättade mitt bröst  
och började att tala  
med gravlik Hamletsröst:

„Nu går jag bort och slänger  
mig vilt i skummig älv,  
blir det för kallt, så hänger  
jag hemma upp mig själv!“

Jag satte på mig hatten  
med hemskt beslutsam håg,  
men senare på natten  
i ljuvlig sömn jag låg.

Sluteffekten är tydligen avlurad Heine men har redan ett par år tidigare med bättre poingtering använts av Fröding i Talarren.<sup>1</sup> Om man så vill visar den slängiga stilen genomgående frändskap med Heines, men visserligen på ett mycket ofullkomligt sätt. Om man inte från andra håll kände hur segt Fröding hängde fast vid sina ungdomsuppslag, skulle det väcka förvåning, att han i Balen kunnat uppfryska så många drag av denna klena dikt.

Som Karlstadstidningens krönikör kom Fröding gång på

---

<sup>1</sup> Kusinbref n. 81—82.



gång att skildra Oskarsbaler och dylika tillställningar, och nästan alltid finner man något drag, som Fröding inarbetat i Balen. Av verkligt värde äro dock endast två, bägge från 90-talet. Fröding hade fått intresse för småstadsscener, sedan han varit nere i Tyskland och lärt Fritz Reuter på oförfalskad plattyska<sup>1</sup>. Utpinad som han då kände sig på sina sjuka känslor, vill han enligt ett brev av okt. 1889 förfriska sig med „en större episkt-humoristisk dikt, skildrande småstadslivet“. En utförlig plan utkastas, varav jag anför ett parti i början. Skalden har just kommit hem och finner då: „Välbekanta figureri traska på gatorna — skalden blir rörd och besluter att förhärlyga staden i en Iliad. Derefter skildras staden i dess första idylliska oskuld före järnväg och läseri. De gamla originalerna passera revy, de förnämsta fruarnas strid om herraväldet besjunget, romantiska kärlekshistorier etc. — med ett ord sentimentalitet och källborgerlighet äro huvudämnet i diktens första del“. Det enda parti som verkligen blev utfört som en Iliad är väl just Balen, och man kan nog säga att dikten sugit åt sig allt det goda i uppslaget. Ibland har Fröding tänkt utföra planen i prosa; så skriver han i april 1890: „Småstadseposplanen blef deremot icke af, jag skall gömma det stoffet till en framtida rom<sup>en</sup> eller novellsamling.“<sup>2</sup> Också i denna form utfördes endast några fragment, men idén har tydligen gjort hela hans kåseristil mera målade och medvetet skildrande.

Det är därför inte så underligt, att vi i Frödings referat av Oskarsbalen K. T. 5 dec. 1891 återfinna inte bara miljöskildringen och huvuduppslaget i Balen utan också mycket av själva stilen. Ruben Berg har redan anförat de närmare parallellerna, så att jag nöjer mig här med ett enda stilprov; så här beskrives en promenadpolonäs: „Och de gamle herrarne gingo på tåspetsarne och kutade med ryggen och bjödo till att se ut som förälskade hovmarskalkar. Och de gamla fruarne drogo till sig släpen och lade huvudet på sned och smålogo likt glada änke-

<sup>1</sup> Posth. skr. III s. 83.

<sup>2</sup> Posth. skr. III s. 76—77, 108; andra uttalanden om Staden se s. a. III s. 121, 127, 194 samt Efterskörd I s. 81.



drottningar, som minnas sina kronprinsessedagar.“<sup>1</sup> Man behö-  
ver inte äga mycket fantasi för att utifrån denna enda scen få  
fram ett helt bildgalleri. Man får på en gång veta, hurudana  
dessa människor äro nu, och hurudana de voro i sin ungdom,  
och att de tillhöra en bestämd kulturmiljö, som i den formen al-  
drig skall återkomma, och att de därför skola se ner på barn och  
barnbarn, som aldrig komma att få samma säkra form, och att  
ungdomen skall snegla på dem och finna dem en smula löjliga  
och ändå på sitt vis vilja vara lika fina o. s. v. Här finner man,  
vad Fröding lärt av „den gediget realistiska humorns diktare“  
Walter Scott eller Fritz Reuter och väl också av Kielland.<sup>2</sup> Den  
som hittat det sättet att se måste gripa till den stora episka for-  
men, antingen det nu skall bli en roman eller en hjältedikt.

Gå vi nu till det andra kåseriet Maskerad i Karlstadstid-  
ningen 1 mars 1893, så komma vi nästan rakt på Balen. Avstån-  
det i fulländning är väl storartat, ty Maskerad är mycket slar-  
vigt skriven och oproportionerligt uttänjd, men detta anger, om  
man så vill, att vi här stå vid ett hastigt utkast, som snart skall  
ta varaktig form. Det viktiga är, att vi här återfinna precis  
samme Fröding som i Balen. Så här tar han sig ut i utkastet:  
„Jag tror nog de hade roligt, men jag var inte riktigt med, ty  
den stela stärkelseskjortan stack mig i halsen och den trånga  
västen klämde mig och gjorde mig arg. Jag blev pessimistisk  
och filosofisk och började fundera.“ Han är också redan i färd  
med att göra vers över sina intryck. De äro mycket slarviga och  
okontrollerade, men just därför märker man tendensen att fånga  
in alla musikens och dansens skiftningar så mycket bättre. Så  
här låter det:

Musikstormen skallar  
och folkhavet svallar  
och bastubor brumma.  
Och gällt stämmer in violinernas skrik,

---

<sup>1</sup> Posth. skr. I s. 192.

<sup>2</sup> Posth. skr. III s. 106.



det piper, det smäller, det dundrar på trumma  
i kapp med triangelarnes skrammelmusik.

Det skimrar och skiftar,  
det vandrar och viftar  
med viftor och fladdrar  
av silke och tyll över trippande tår,  
det traskar och knuffar och pratar och sladdrar,  
det vajar och svajar och svingar och går! <sup>1</sup>

Jämförd med denna banala impressionism verkar Balen först och främst lugn. Genom de långa presentationerna i början få vi in denna anda av ceremoniös högtidlighet, som gärna präglar varje svensk tillställning och allra mest en Oscarsbal i en svensk småstad. Det är först efter omsorgsfull förberedelse man ägnar sig åt nöjet, och det är först sedan musiken fått tillfälle verka på en, som man tinar upp något så när åtminstone. Det är rätt motbjudande att i detalj påvisa, hur skickligt Fröding använt sig av detta andrum för att låta sin pensel fritt måla och trolla fram den mest intensiva miljöskildring. Det som är så väl gjort behöver sannerligen inte förklaras och kan det heller icke. Emellertid finner man ju mycket lätt, att Fröding tagit med hela ståten blott för att framhålla sitt unga par. Hela inledningsscenen rör sig kring det kära skaldejaget, och gumman Ugglas intåg skildras så praktfullt blott för att den efterföljande Elsa Örn skall segra så mycket glansfullare. Redan hennes inträde äger ett visst undertryckt dityrambiskt jubel. Den så inkastade gnistan fångas av skalden, som diktar om hela miljön till ett villigt lystrande hov kring denna sina drömmars drottning. Efter denna kraftiga elevation är det lätt att förflytta sig över i dansstämningen, och i några lätta menuettstrofer trollar Fröding också fram den. Undersöker man femte sången närmare, skall man finna, att man redan är inne i en dalande

---

<sup>1</sup> Poeth. s'kr. I s. 275—77; jmf. för citatet av sista versen Saml. s'kr. III s. 141.



stämning. När man i andra strofen får en skymt av Elsa Örn, är det just som hon sätter sig, och i hela tredje strofen vilas hon ut efter dansen. Det är detta ögonblick, som vår skald begagnar för att få den polka, som slutar så snöpligt. Just den ståtliga iscensättningen gör att nederlaget verkar än eklatantare, och därefter går det ständigt utför — åtminstone i denna versionen.

När man så här i detalj följt glidningen över från sång till sång, kan man ej förbise, att det någonstans i stycket finns en peripeti som undgår en. Man måste fråga sig, varför övergår valsskildringen så hastigt i dalande stämning, varför sätter sig Elsa Örn innan vi fått se en skymt av hennes dans, och vidare: varför få vi ej med egna ögon uppleva något av den dityrambiska förklaring, som skalden blivit delaktig av; hon, som förtrollar så vid inträdet, varför få vi inte se henne segra i dansen. Det är utifrån denna rent estetiska avvägning som jag vågar insätta En balfantasi mellan de nuvarande sångerna fyra och fem. I En balfantasis nuvarande formulering har fantasimomentet frigjorts så mycket som möjligt, men i den äldsta bevarade formen i Nornan i 1894 har Fröding mer påtagligt byggt upp den över valsmusiken. Särskilt andra strofen har bildat en förmedlande övergång:

Och starkare tonerna forsa,  
jag drömmer en stormens orkester,  
där vindarna kämpa och korsa  
sin väg ifrån öster och väster.<sup>1</sup>

Men ju längre fantasin rycker skalden bort till nakna mytiska gestalter bland Aegeiska havsvågor, desto längre komma vi också bort från Oscarsbalen, och egentligen brytes nog rummets enhet ohjälpligt redan här. Faktiskt är det nu också så, att lika långt vi kunna rycka tillbaka samtliga de motiv, som till slut mötas i Balen, lika näraliggande tycks uppslaget till En balfantasi vara. Enligt vad Mauritz Hellberg berättat John Land-

---

<sup>1</sup> Saml. skr. IV s. 184.



quist, har Fröding anförtrott denne några syner, som han omedelbart förut haft under en stark depressionstid, när han vistades ensam i Norge i juli 1892. „En syn var denna,“ säger Landquist, „att han sett Venus glänsande stiga upp ur havet och vågorna svalla omkring henne och tyckt sig höra dem fräsa“<sup>1</sup>. Landquist sammanställer denna poetiska hallucination med En balfantasi, vilken som vi sett författats föga mer än ett halvår efteråt. Dikten skulle alltså ha samma tillkomsthistoria som Frödings stora drömdiktning i Stänk och flökar.

Tydligt är också, att denna mänadiska rapsodi förbereder på versnovellens dåvarande slut, där „den misslyckade hjälten gick ifrån balen och söp sig full och sökte upp ett dåligt sällskap bland stadens fala kvinnor“. Det är svårt att döma något om denna plan, när man icke känner utförandet, men tydligt är att hjältedikten med en sådan utgång aldrig fått den enhetlighet den nu äger. Det kan därför ha varit på bättre skäl än av „publikhänsyn,“<sup>2</sup> som Fröding gav dikten en helt annan avslutning.

Den låt vara ofullständiga föreställning vi nu kunna göra oss om versnovellens ursprungliga avfattning, kastar likväl ett nytt ljus över Balens innehåll och syfte. Här har funnits något mer än den gediget realistiska humor, som nu ger hjältedikten sin starkaste prägel. Det episka lugnet har brutits av romantiska dityramber och naturalistiska episoder, och avståndet mellan diktens hjälte och den kälkborgerliga miljön har då verkat mycket större. Versnovelletten har från början tillhört det slags subjektivt satiriska epos, som vi för 1800-talets vidkommande kunna föra tillbaka till Byrons Don Juan. Med den för Fröding egendomliga litterära medvetenheten, har han också själv angett sig vara inne på denna väg. 29 nov. 1890 skriver han om sina planer på „ett större humoristiskt skojare-epos 'Staden'“: „Jag ämnar der utösa min vredes skålar öfver brackiotismen, hvilken plågat mig så illa i detta lifvet. Jag hoppas äfven att ramen är tillräckligt vid att rymma alla nycker, som dansa om i min

<sup>1</sup> Gustaf Fröding 1916 s. 333.

<sup>2</sup> Saml. skr. III s. 134—35.



hjerna. Kanhända blir det också till en omfattande dikt à la Don Juan, der man kan inlägga hela sin stora lefnadsvishet och i så fall kommer det väl som ett eget verk för sig.“<sup>1</sup>

Som vi redan sett står Frödings lefnadsvishet genom den Childe-Haroldska åttonde sången i tydlig kontakt med Byron, och det är inte underligt, att den versnovellett, som först vuxit fram kring denna enda sång, fått samma stämpel. Vad som här ytterligare förband honom med Byron kan med stöd av hans eget uttalande preciseras till två punkter: hatet till brackiotismen och behovet av en form som rymmer alla nycker.

Byron blev enligt Fröding (och Brandes) „en stor skald emedan han blef förbannad af hela England och lefde sig till samvetskval i sitt venetianska kvinnomenageri“<sup>2</sup>. Frukten av denna utveckling är Don Juan. Här har Byron gett sitt bistra svar på allt det förtal, varmed han översköljts, genom den bitande satir över engelska förhållanden som börjar i tionde sången och fortsätter till diktens slut. Just här skjuter ju Byron mer än annars undan Don Juan och talar i eget namn, framför allt när det gäller att bekämpa hyckleri och fördomar. Byron som han i elfte och tolfte sången målar sig mitt ibland en bornerad Londonpublik, måste erinra Fröding om hans egen ställning i Karlstad.<sup>3</sup>

När han återkom dit i augusti 1891 efter en flerårig frånvaro, hade situationen mycket förändrats. Han var förberedd därpå av Mauritz Hellberg, men svarade då med den frånvarandes tillförsikt: „Den brackiotiska stämningen tycks vara vida starkare än jag kunnat föreställa mig. På min tid tror jag att ringaktning var den allmännaste stämningen mot Karlstads-T.

---

<sup>1</sup> Posth. skr. III s. 121.

<sup>2</sup> Posth. skr. III s. 134.

<sup>3</sup> Själva situationen i Balen återfinnes rätt likartad i Byrons ungdomsbiografi. Jmf. Brandes a. a. II s. 496—97: „Hun (Mary Ann Chaworth) var 17 Aar gammel, da Byron var 15. Han elskede hende lidenskabeligt og skinsygt. Paa Ballerne, hvor hun glimrede, maatte han, der ved sin haltende Fod var forhindret fra at danse, med kvalfulde Blikke se hende i de Andres Arme“.



— nu tyckes det vara hat och förbittring. Ovillkorligen ett stort framsteg! Jag kan icke annat än lyckönska dig till detta resultat, hur pinsamt det än må kännas att vara allas fiende.“ När han återvänt fick han en annan syn på framsteget. Först måste han pröva på ensamheten. 3 okt. 1891 skriver han: „Karlstadsborna äro mycket nedlåtande mot mig såsom deras höga bildningsgrad kräfver.“<sup>1</sup> 2 nov. heter det: „Det förefaller mig som alla menniskor skydde mig och jag kan numera säga att jag inte utom redaktionen har en enda bekant i hela stan.“<sup>2</sup> 13 febr. 1892 har han varit utsatt för „bakdanteri“ och går som „en utbörding.“ 21 april har han tillfälligtvis lämnat Karlstad men berättar om stämningen där: „Hätskheten mot vår tidning var en tid i ebb, men är efter den norska konflikten i hög flod igen.“<sup>3</sup> 26 juni meddelar han till slut: „Jag är led vid Karlstad. Alla menniskor äro arga på mig för det jag inte tog emot Svenska Akademiens pengar. De tro att jag är högfärdig, hvilket jag kanske är.“<sup>4</sup>

Som man finner hade Fröding tillräcklig anledning att bekämpa „den brackiotiska stämningen“ i Karlstad, och det kan inte förvåna, att han tänkte avsluta den stolta skildringen av stadens Oscarsbal med ett besök på mindre välkända ställen. Som vi nu äga dikten har endast den inledande sången några stänk av satir, som därtill rätt mycket återtagas i den lyriskä dityramben efter Elsa Örns inträde. Utgången är typisk för Frödings försök att angripa det brackiotiska; så snart hans hjärta kom med i spelet var det slut med satiren. Fröding vadedessutom för mycket gralsökare för att inte också hålla på brackans rätt — liksom på harens. Det är närmast därför jag betraktar Balens slutgiliga form som den egentliga, den verkliga Frödingska.

Stannar anknytningen till Byron på denna punkt endast vid ansatsen, är den mer genomgripande, när det gäller den fria

<sup>1</sup> Posth. skr. III s. 131, 155.

<sup>2</sup> Kusinbref s. 58.

<sup>3</sup> Posth. skr. III s. 164, 166.

<sup>4</sup> Kusinbref s. 62.



episka formen. Också här har versnovelletten stått Byron vida närmare, men sammanhanget med Don Juan visar sig dock däri, att Fröding är sin egen hjälte. Så långt gick väl aldrig Byron i Don Juan, men just i Englandsskildringen har han starkt tenderat ditåt. Också i versformen är Fröding vida friare än Byron, även om en viss beröring gives. Den vanligaste versen är den av Byron gärna använda heroic couplet, och tredje sångens visserligen ej ovanliga stance kan med en viss rätt karakteriseras som en reducerad ottave rime d. v. s. Don Juans strof-form. Byron brukar ju i sina större dikter sticka in smärre lyriska dikter, men de verka blott avbrott, ej som hos Fröding delar av en enda växande eller dalande rytm. Större betydelse har Byron kanske haft genom sin lediga stil och sina djärva rim, även om Fröding vida överträffar honom i naturlig samtalston och praktfulla rim.

Genom denna jämförelse ha vi endast belyst vissa begränsade sidor av den slutgiltiga Balen, men kanske har versnovellettens ursprungliga form fått en bättre förklaring och därmed vunnit i åskådlighet. Detta har sin betydelse, ty tydligen har versnovellettens undertryckta slutparti senare uppstått i självständig form som Flickan i ögat. Att detta nya helfigursporträtt av Fröding är ett naturalistiskt motstycke till den romantiskt-realistiska skildringen i Balen faller ju genast i ögonen, och ursprungligen hade Fröding tänkt understryka detta genom att ge Flickan i ögat Balens undertitel „En hjältedikt“, en bestämning som först ströks i första korrekturet.<sup>1</sup>

Genom dessa påvisningar komma vi till insikt om, att Balen, när den framträdde, ej egentligen var representativ för Frödings dåvarande uppfattning. Detta är ju rätt naturligt, när det finns så mycket av Frödings ungdom i den. Inte minst det nuvarande slutet var medvetet tillbakablickande, som vi genast skola se.

Balens slut, salighetsdrömmen som Fröding kallar den, griper tillbaka på hans egen djupaste hjärteupplevelse. Man kan se det på det kåseri om kärleken (tr. K. T. 8 juli 1893), som

<sup>1</sup> Saml. skr. IV s. 145.



tydiligen är samtidigt med dikten. Egentligen skildrar han den naturalistiska tillämpningen av kärleken, men han börjar ändå tala om den på följande sätt:

„Tegnér säger att den förr i världen var på barnbal i himlen och satt i knäet på Vår Herre. Sedan kom den hit ner och var salighetens andedräkt i jordens kvalmuppfyllda lunder. Och så vill den tillbaka dit upp igen och då vilja vi så gärna följa med och dansa evig barnbal i himlen i de blå gemaken med silverkronorna i taken. — Jag vet inte om denna beskrivning är riktig, men det vet jag, när jag var förälskad för längesedan och stal mig till att titta in i ett par blå ögon, som likväl inte tittade på mig, utan på en annan, så tänkte jag på silverkronor i blå gemak och valsande änglar och stjärnor och all de saligas salighet. Och om någon hade kommit och sagt mig att kärleken bara är 'individens instinkt att genom könsurval uppehålla släktets fortbestånd' eller något ditåt, så skulle jag svarat 'hut!'“<sup>1</sup>

Man behöver inte vara i tvivelsmål om, vilken upplevelse Fröding här åsyftar. „Det är känt“, skriver Frey Svenson, „att Fröding haft ett ungdomstycke för en ljuslockig blid ung dam med drömmande blå ögon“ och han meddelar också, hur de skilts åt och hon valt en annan<sup>2</sup>. I en dikt Lycksalighetens ö, tr. Julqvällen 1893<sup>3</sup>, har Fröding själv berättat, att han återsett sin första flamma som mor och därvid skildrat sina egna intryck med anknytning till samma episod i Axel:

Och jag tänkte: det är tid att klaga,  
jag vill dikta mig en melodi  
med all världens vemod i  
om min unga dröm, som är förbi,  
om det yngsta i min ungdoms saga.

---

<sup>1</sup> Posth. skr. I s. 319.

<sup>2</sup> Gustaf Frödings diktning 1916 s. 93.

<sup>3</sup> Efterskörd I s. 103, jmf. Martin Olsson a. a. s. 38.



Men o kärlek, jords och himmels under,  
allt jag kände var ett välbehag  
av att se min första flammans drag  
lyckliga som fordom än i dag  
skratta i Lycksalighetens lunder.

Och jag sade för mig själv: „anamma,  
det är underligt med detta här,  
kanske var jag aldrig riktigt kär  
eller kanske att jag ännu är  
kär i dig, min kära första flamma!“

Det är inte omöjligt, att denna dikt också författats sommaren 1893, och vi skulle då här finna den biografiska anledningen, varför ungdomsepisoden på nytt blivit levande för Fröding.

Hur riktigt Fröding återupplevat sina första känslor, kunna vi finna av en jämförelse med det brev till Mauritz Hellberg från 1886, där han gör sin strålände kärleksbekännelse efter en lång klagande inledning över motivet: „Jag är dåsig, tung och vesen.“ När han klagat slut, så heter det:

„Och ändå, hjertans Maggan, hvilket underligt käril är icke menniskan. Huru många blandade ting rymmas icke i det! Jag är kär igen. Stycken ur Axel och Fritiof och Stagnelius dyka opp och klinga ljufligt i min själs öron. Jag känner ett fånigt begär att skrifva vers om vindar som susa i lockar ljusa och om att min lycka till hjertat trycka och dylíkt. Det är dumt, jag vet det, men också har hon blå ögon och mycket gula lockar och mycket små och röda läppar. Också rodnar hon så blygt och är så vek och englalík och är lík en af Atterboms qvinnliga samtida. Och så heter hon — — — låter det icke poetiskt, smäktande, armomhalsslingrande, förtonande, rosenskimrande med skära skiftningar. 'O, salighetens andedrägt'.“<sup>1</sup>

Den värme, som här bryter fram hos Fröding, verkar ändå

---

<sup>1</sup> Posth. skr. III s. 58—60.



mera förlossande, ifall man läser hela den föregående dystrogjutelsen. Bekännelsen kommer, som Frey Svensson vackert säger, „som en solstråle i ett mörkt skogsdunkel“. <sup>1</sup> Man kan tycka, att det är bra tafatt, att Fröding skall börja mumla på gamla romantiska vers, när han säkert kunde skriva helt andra egna, men det är ju genomgående så för honom, att de litterära intryck han emottagit i barndomen sedan vuxit sig in i hans poetiska värld och i hög grad hjälpt att bygga upp denna.

Om sitt skolpojksvärmeri för Axel har Fröding själv berättat i kåseriet Poethataren.<sup>2</sup> Kåseriet handlar om en kamrat, som alltid lade de mest realistiska synpunkter på poesi, och som fann ett raffinerat nöje i att med sin kritik förstöra sina jämnårigas naiva mottaglighet. „Jag minns“, skriver Fröding, „hur han blankt fördärvade Tegnér's Axel för mig med sina försåtliga konster. När jag t. ex. med av rörelse darrande stämma deklamerade det sköna stycket om kärleken:

O kärlek, jords och himmels under,  
du salighetens andedräkt

— var han genast framme med sin ohyggligt prosaiska kritik“.

Just ifråga om skönlitteratur bestod sig nog Fröding redan då med åsikter; i alla händelser har hans stämma darrat av rörelse många gånger när han senare erinrade sig samma verser. Sitt svärmeri för Axel hade Fröding dessutom anledning förnya, när han trängde in i Byrons diktarvärld. Inte minst det åvan citerade partiet äger ju de mest närstående paralleller i dennes diktning. Redan i Axel kan man finna, att det ligger smärta under kärleksbekännelserna, och den kärlek Fröding fick erfara var ju alltid djupt smärtobetonad. Vi ha redan observerat den mörka infattningen i kärleksbikten 1886, och när minnet av samma kärlek för sista gången åter vaknar 1893, står det givetvis tyngre skuggor kring den. Innerligast kommer detta fram i

<sup>1</sup> a. a. s. 94 n.

<sup>2</sup> Efterl. skr. II s. 19 ff.



prosauttalandet, men melankolin är ju också mycket starkt närvarande i dikten Lycksalighetens ö.

Den motvilliga glidning från vemod till jubel, som Fröding skildrat i dessa verser, motsvarar alldeles den förskjutning, som äger rum, när han låter Balen sluta med salighetsdrömmen. En nästan ordagrann överensstämmelse anträffas i de verser, som först tillagts i korrekturet:<sup>1</sup>

jag ville sörja riktigt sorgetungt,  
men kunde ej, mitt sinne var för ungt,  
och tänkte mot min vilja: det är dumt  
att se på allt så tungt, så sjukt, så skumt.

Dessa verser ha väl tillkommit för att förmedla övergången från den åttonde sången, sekelslutsposi, men då de samtidigt så nära likna Frödings verser till hans första flamma, visa de bäst hur organiskt Balens slutliga avslutning fortsätter det känsloläge som förut anslagits.

Den situation, varunder vi få tänka oss stjärndrömmen, har Fröding själv gripande skildrat, när han säger, att han stod „sänkt i dröm“:

och såg i en vision, hur själv jag satt  
med fröken Elsa Örn en stjärnljus natt  
i någon park på någon enslig bänk  
vid någon sjö, som slog med skvalp och stänk,  
och över oss föll månens svala regn  
av mystiskt sken från saga och från sägn,  
jag byggde underbara slott av luft  
och månskensglans och vackert oförnuft.

Under sådana „silverdränkta“ nätter rodde en gång Agust Kallson-Abelard över „Värmelns väna vik“ och lade iland bland de mångbesjungna björkarne kring Berga, där hans Heloisa

---

<sup>1</sup> S a m l. s k r. III s. 136 jmf. s. 138.



bodde, och det är tydligen till samma kära ängder hans dröm nu för honom.<sup>1</sup> Det var, när han fick titta in i Heloïsas blå ögon, som han på nytt byggde upp Tegnér's stjärndröm av „vackert oförnuft“ — ett namn på den gamla romantiska poesien, som vi känna igen från Ett gammalt förmak.

Egentligen är kanske Tegnér's kärleksfantasi mer i släkt med Frödings egen än denne själv kunde veta. Själva den stora pan-teistiska apostrofen

O kärlek, jords och himmels under

har Tegnér rätt oförändrat upptagit från Byrons „The Giaour“, men han har däri inlagt några bilder som äga den för honom egendomliga suggestiva sinnligheten.<sup>2</sup> Kärleken är för människan ett minne av den tid,

då hon ännu på barnbäl var  
i himlen, i det blå gemaket  
med silverkronorna i taket,  
och sov, se'n hon sig dansat varm,  
var afton på sin faders arm.

Genom att Tegnér bygger upp ett rum för fantasin att vistas i, kan man dröja vid den hur länge som helst och skapa nya och intimare situationer fram ur den. Det är just detta Fröding gör, och att han utgått nästan uteslutande från dessa verser framgår ju på det klaraste av uttalandet i prosakåseriet om kärleken. Den kraftigaste Tegnér'ska bilden är givetvis den om „silverkronorna i taket“, och därifrån utgår också Fröding i dikt-  
ten:

Stjärnkronor bryta sin brokiga glans  
i gnistrande prismor och kuber,

---

<sup>1</sup> Veckojournalen praktuppl. 2 juli 1916.

<sup>2</sup> G. Biller: Samlaren 1912 s. 136—37 och C. D. Marcus Tegnér's Axel 1913 s. 32.



ärkeänglarnes döttrar,  
sänkande blyga sin ögonfrans,  
dansa med unga keruber,

Som man finner har Fröding här alldeles övergivit den allegoriska iklädnad, som sammanhanget påbjöd Tegnér, och i stället fullt utbildat dennes realistiska tendenser. Balsalen blir endast större och festligare än den vi lämnat, och då det unga paret insläppes, klarlägges skillnaden med att de komma „från ett bedrövligt gammalt småstadshörn“. Kanske är denna verklighetsfärg allt för gemytligt påmålad, och Fröding har också senare klandrat, att han gjort Gud Fader „för bondaktig“ och låtit honom prata „alltför nämndmansaktigt!“<sup>1</sup> Det är ju i en helt annan riktning hans stora drömdiktning skall gå, och redan „En balfantasi“ har ju mycket mera visionärt över sig.

Jämförelsen erinrar emellertid om, att denna vision i stället är helt och hållet i den komiska hjältediktens anda, och det är uteslutande som Balens avslutningsstycke den har konstnärlig betydelse. Först här kommer hjälten på sin rätta valplats, där han får visa sina verkligt heroiska egenskaper. All tafatthet är borta och ersatt av den mest korrekta säkerhet, när han med Elsa Örn vid sida själv presenterar sig för Gud Fader, och sedan är han den uthålligaste balkavaljer för sin hjärtas dam, tills de somna in sida vid sida i saliga drömmar. Så har man sett en inbillningens martyrs sista försök att hävda sig och kan skratta lika gott åt honom som förut, ty han är ständigt lika långt från verkligheten. Men man får ej glömma, att det egentligen är något annat än hans egna drömmar, som lyfta honom till denna inbillningsvärld. Det är något av den sorglöshet Elsa Örn med eller mot sin vilja gett ifrån sig, som rycker honom upp, och därför får hon också själv vackert följa med. Tillfredsställelsen att se dem sida vid sida är den hemliga tjusningen i stjärndrömmen. De äro ju de enda, som man vill och kan tänka sig ryckas upp ur småstadsmiljön, därför att endast de våga vara riktigt unga: han i sitt vemod och hon i sin tillförsikt.

<sup>1</sup> Saml. skr. III s. 139.



På denna punkt kan man börja ana, att salighetsdrömmen inte varit bara luftslott för Fröding. Där har säkert ingått även ett troselement. Man kunde ju också väl vänta, att Fröding menade allvar, sedan vi funnit, att han fört in sin verkliga kärlekshistoria i dikten. Följer man gången av balhjältens drömmar, skall man fäna, att de ligga inneslutna i varandra som kinesiska askar. Från balsalen drömmar han sig till månskensnatten över Värmeln och därifrån till himmelens balsal. Till slut får han slumra in vid den älskades sida och „drömma sköna drömmar“. Detta är för honom drömmarnes dröm, och den har lett honom fram genom de andra. Drömmen om en brudnatt i himlen har varit Fröding förtrogen genom Svedenborg. Denne hade han stött på bland fädernas „theologiska skrifter“, som han genomgick 1886. Han säger sig redan då vara „djupt inne i Svedenborgianismens hemligheter, och att det särskilt är den teosofiska sidan hos Svedenborg, som intresserat honom, framgår av en sammanställning med madame Blawatsky från 1891.<sup>1</sup> Omisskänligt färgad av Svedenborgska föreställningar är dikten Himlar i Gralstänk, där Fröding framsäger följande bön:

Gif mig, o Gud, ett säkert hopp i döden  
att möta lifvets friska mänskovimmel,  
där mannen är en man och kvinnan kvinna!

Gif mig en uppåtfärd af rika öden,  
där jag kan slag förlora eller vinna,  
så kan jag kanske längta till din himmel!

Att alldeles samma längtan färgar salighetsdrömmen framgår redan av dess anslag:

Du skall ej tro att livet dör i döden,  
nej långa, långa, evigt unga öden,

---

<sup>1</sup> Posth. skr. III s. 49, 143.



om vilkas slut ej någon aning vet,  
vi genomleva i lycksalighet.

Det är utifrån denna Svedenborgska tro på en evig strävan och en stegrad fulländning också i det andra livet man har att förklara slutradens ord om „sköna drömmar“ för himmelska älskande. Också det drag av påtaglighet och kroppslighet i Frödings himlaföreställningar, som jag redan anmärkt, får tydligen sin enklaste förklaring, när man ser, att han närt sig med Svedenborgska föreställningar.

Den obrutna förbindelsen mellan salighetsdrömmen och Gralstänksdikten öppnar säkerligen ett perspektiv på de mellanliggande stora dikterna i Stänk och flikar. Man skulle på denna linje kunna förklara vissa sidor både i Morgondrömmen och gralvisionerna. Det är på denna punkt Balen mest avgjort pekar framåt i Frödings diktning.

Härmed har jag slutfört min undersökning av Balens olika delar och fastställt deras sammanhang med Frödings tidigare livsstämningar och upplevelser. Det är ju inte så underligt, att alla vägar föra så långt tillbaka i ungdomen, när hela dikten vill ge ett oförbehållsamt ungdomsporträtt. I alla fall tror jag, att man måste fastslå, att Fröding stod sina ungdomsupplevelser närmare, när han skrev Sekelslutpoesi, än när han avslutade Balen. Sekelslutpoesi sammanhänger med en personlig livsstämning från våren 1892, men den var av allt att döma ej väsensskild från hans ynglingamelankoli. Givetvis uttrycker varken dikten eller de fingerade breven annat än en transponering av Frödings dåvarande stämning, men den kunde i alla fall uttryckas under denna form. I fråga om versnovelletten ha vi däremot funnit, att de partier, som verkligen uttryckt Frödings närmaste livsstämningar, En balfantasi och slutepisoden, senare utmönstrats av mer eller mindre estetiska motiv. Vad åter salighetsdrömmen angår, har jag gjort troligt, att den väckts till poetiskt liv, när Fröding tillfälligtvis kom att återse sin första flamma som gift. Någon ny stor känsla har detta möte



tydiligen ej framkallat, blott en reflexrörelse av redan förbrunna.

Är det ovan framställda riktigt, så skyller Balen sin avslutning väsentligen rent konstnärliga motiv. Det först koncipierade, „Sekelslutpoesi“, har krävt allt det följande som inramning, och Frödings formdrift har varit tillräckligt stark att framtinga detta. Härav skulle man då kunna förklara hjältediktens objektiva episka karaktär, så olika all Frödings stora lyriska balladdiktning.

Hur äkta lyrisk Frödings begåvning varit lämnade Balen icke desto mindre exempel på. Avgörande är det redan, att han själv är diktens huvudgestalt. Lika talande är att hjältinnan stått honom olika nära i diktens olika delar. När skalden efter hennes inträde hälsar henne med sin uppflammande känsla, är detta enligt Frödings eget vittnesmål „dikt vad beträffar relationen till någon viss ungdom“. När han i Sekelslutpoesi byter tankar med henne, bygger han på minnen av de herrgårdsflickor, som omgävo honom i hans ungdom. När han till slut lyfter henne upp jämte sig i salighetsdrömmen, är hon för honom hans ungdomsälskade. Ju närmare han träder henne i dikten, ju närmare har hon stått honom i verkligheten.

Har jag rätt analyserat Frödings personliga stämningsliv i Balen, måste dikten karakteriseras som det frigjorda monumentet över hans egen ungdomsutveckling, något som också motsvarar det omedelbara intryck dikten lämnar. Det för hela denna epok karakteristiska är den sönderbrutenhet, som får ett av sina sista uttryck i Sekelslutpoesi, och som därifrån behärskar Balen. Litteraturhistoriskt sett är detta ingenting annat än vad Fröding själv kallat: „Den gamla 'världssmärtan', Byrons och Mussets och Heines, vilken råkat i vanrykte till följd av eftersägarnes dumheter, men som icke desto mindre är djupt och äkta poetisk, när den yttrar sig originellt som hos Heidenstam.“<sup>1</sup>

När Fröding skrev detta 3 dec. 1892 höll han på att glida ifrån världssmärtan ner i ett långt djupare svärmod framdrivet

<sup>1</sup> Posth. skr. II s. 46.



av hans väsens sprängning. När han i juli samma år hade de förut berörda synerna, kom han att passera de gränsmärken, som skulle föra honom över till Stänk och flikars väldiga symfoniska diktning. Den utvecklingsgång han därvid beträdde klarlägges bäst av avståndet mellan Balen och Flickan i ögat. Det hade givetvis varit grovt missvisande, ifall den senare dikten fått behålla undertiteln En hjältedikt. Den förtjänar en enklare men sannare — livsskildring. Tyvärr äga vi ej övergångsformen mellan bägge dikterna bevarad, men vi kunna dock utpeka en originaldikt, som självständigt anger en mellanstation. Det är givetvis Skalden Wennerbom. Skalden Wennerbom från fattighuset har ännu något litet av romantisk hjäte, men dikten är icke desto mindre en stor och skakande livsskildring.

Kan Balen aldrig taga oss lika djupt beror detta på, att den endast skildrar ungdomskänslor, som ännu ej bestått sitt livsprov. Ingen av dessa attityder: den överlägsna satiren, den svärmande beundran, den mörka melankolin, salighetsfantasin, flicksäkerheten äro äkta och pålitliga, men tillsammans utgöra de dock det, som en gång skall ge livet mening. Det är inte livsskildringens omfång det här kommer an på, utan den livsbild, som formar ut sig ur alla de enskilda dragen. Vad Fröding senare sökte fånga som stänk och flik det kunde han här innanför en begränsad livsform ge en full inblick i. Frödingsporträttet i Flickan i ögat är vida verkligare, men det är inte lika allsidigt som ungdomsporträttet i Balen.

*Sverker Ek.*



## CAMILLA COLLETT OG WELHAVEN.

En oplevelse og et forfatterskap.

Ordet „problemdigtning“ har for lange siden mistet den klang det havde, da Georg Brandes for snart 50 år siden med tændende kraft slynget det utover Norden. — Allerede omkr. 1890 kom reaktionen, og selv om det nye, som dengang gjorde sig gjældende, ikke har sat synderlig dype og varige merker, så er det dog endnu således at det neppe vil tjene som nogen anbefaling for et digterverk, om man siger at det sætter problemer under debat.

Det ligger helt utenfor min hensigt her at overveie forholdet mellem problem og digtning, mellem tendens og kunstverk; — spørsmålet om tendensen kan eller må fortrædige kunstverket, — om digtningen ubetinget har sit mål i sig selv, mens enhver utenfor liggende hensigt ifølge sakens natur altid forringer dens værd, — forholdet mellem kunst og moral, — det lar jeg alt-sammen ligge og ser utelukkende historisk på saken.

Historisk kan det fastslåes som en kjendsgjerning at der i anden halvdel av 19-de årh. var en årrække, — hvis nøiagtige grænser jeg ikke vil indlate mig på at fastslå, — en årrække hvori problemdigtningen snart sagt opfyldte hele vor litteratur, en tid da enhver roman, ethvert drama, ja endog så ethvert av de yderst sparsomt opdukkende digte direkte eller indirekte satte et eller andet problem under debat.

Som bestemt, fuldt bevisst og alt beherskende program utviklet denne retning sig hos os først et stykke ute i syttiårene, men der hadde været tilløp tidligere, og allerede i begynnelsen av



femtiårene — næsten tyve år før Brandes's berømte Kjøbenhavn forelæsninger — fremkom der hos os et fuldbåret digterverk som hadde alle en problemdigtnings kjendemerker — Camilla Colletts „Amtmandens Døtre“. Den må betegnes som Norges første tendensroman. Man har for at bestemme dette arbeides historiske stilling kaldt det for den første norske psykologiske roman. Denne betegnelse kan nok til en vis grad begrundes, men tilfredsstiller ikke helt. Den er for vag og kan også være misvisende. — „Psykologisk“ er et vimset ord som kan bety så altfor mange ting og ikke let lar sig tvinge ind under bestemte grænser. For det første kan man ingeniunde helt fraskrive vor tidligere roman — jeg tænker nærmest på Mauritz Hansen — visse psykologiske bestræbelser, og på den anden side blev jo „psykologisk roman“ i senere tid et slagord som vendte sin brod mot problemdigtningen, den psykologiske roman vilde være l'art pour l'art netop i motsætning til tendensromanen; hvad den tilstræpte var den rent sjælelige analyse uten bihensigter, det var forbudt digteren at ha en mening eller at bruke digterverket til noget; hvad der avgjorde digterverkets værdi var analysens sandhet og dybde og fremstillingens eller stilens skjønnhet og eiendommelighet; en god hensigt, en smuk moral, en ædel sak var så langt fra at være til gagn for kunsten, at det tvertimot måtte regnes for et betænkelig minus.

I denne betydning av ordet passer „psykologisk roman“ absolut ikke på „Amtmandens Døtre“ som netop er en roman à thèse, — en tendensroman.

Fru Collett er den første norske problemdigter, „Amtmandens Døtre“ er vor første tendensroman.

Herved og ved sine litterære egenskaper har den fått en stor, — etslags central betydning både for virkeligheten og for litteraturen — for virkeligheten, idet vi her finder det tidligste utslag av tendenser som senere har sat dype merker i vort sociale liv og vor lovgivning, — for digtningen fordi denne roman har øvet stor, direkte og indirekte, indflydelse på en række av vore betydeligste forfattere. Selv Bjørnson som ikke kunde like hverken boken eller forfatterinden, har ikke helt været utenfor den



tankeverden hun skapte: Ibsen som var mere congenial med hende og som, — såvidt det var ham mulig, — forholdt sig i et slags intimitet med hende, lånte allerede i „Kjærlighedens Komædie“ et viktig motiv hos hende og skapte fra „Samfundets Støtter“ og til „Fruen fra Havet“ en række av kvindeskikkelser som for endel ialfald var inspireret av hende; Jonas Lie gjenoptok og fordyppet problemet i „Amtmandens Døtre“ først i „Familjen på Gilje“ og derefter i „Kommandørens Døtre“. Alexander Kielland hilste hende som den store forgjangerinde som hadde gått i spidsen for den fortrop, hvori han selv hadde stillet sig.

Den sak som „Amtmandens Døtre“ dreiet sig om, og som blev aksens i hele fru Colletts produktion, var som bekjendt *kvinde s a k e n*. Oprindelig var det for hende neppe nogen sak, men en oplevelse. Men utav denne oplevelse vokset — gjennom hendes tankes slutninger, gjennom hendes fantasies forespeilinger, under indflydelse av tidsåndens almindelige utvikling og under direkte litterær påvirkning — *s a k e n*. Hendes smertensrike personlige erfaring blev til kjønnsnets tragiske skjæbne som hun hele sit lange liv med brændende lidenskap kjæmpet imot, og kvindesaken blev efterhånden for hende menneskehetens sak, det største, ja egentlig det eneste problem, hvis heldige løsning var avgjørende for verdens fremtid og frelse.

Men på bunden lå hendes oplevelse, den alltid gjenoplevede og aldrig glemte; og herfra får hendes ord den lidenskapens vibration som har git dem evig liv.

Når man — slik som jeg netop har gjort — har læst gjennom alt hun har skrevet i ett træk, sitter man igjen med forundring over at man virkelig er kommet igjennem dette lange jammersminde, denne Hjobs bok på mange tusen sider, alle disse endeløse klager over verdens elendighet, mænds tyranni, kvinders slaphet og underkastelse, droskekuskers mishandling av dyrene, digteres skamløse råhet, alle de livsens uheld som overfalder os ved hvert gatehjørne, menneskers taktløshet og utaknemmelighet, forløggerses troløshet, kritikeres ondskapsfuldhet, uvidenhets og dumhet, publikums uhelbredelige døvhørthet o. s. v. — uten skygge av omskiftelse. Man går unegtelig stundom træt



av denne „klagefrihet,“ som fru Collett kræver som en ret, og som hun selv benytter sig tøilesløst av, man legger boken fra sig i irritation over denne evindelige misère, men man tar den igjen og blir fængslet pånytt, fordi man allikevel hele tiden føler åndedraget av et levende menneske, hører slaget av et menneskehjerte som man har følt og har lidt. Oplevelsen ligger på bunden.

Det er blitt nokså almindelig ved undersøkelsen av en betydelig mand efter fransk mønster at spørge: *Où est la femme?* Og jeg negter ikke for at spørsmålet kan være frugtbart. Men det blir ofte overdrevet. Ikke for alle mænd har kvinden været skjæbne. Det hænder — og ikke så sjelden — at en mand i den grad absorberes av sit verk at hans forhold til kvinden ingenlunde blir det avgjørende.

Anderledes forholder det sig når talen er om kvinden, for hende er jeg tilbøielig til at tro at dette spørsmål — *où est l'homme?* — næsten undtagelsesfrit banker på det inderste gjemme i hendes sjæl, — manden som kom eller ikke kom, manden som kom imøte eller som forsmådde, manden som holdt ut eller svek, — og er vi istand til at besvare dette spørsmål, så sitter vi færdige med nøklen til det terræn hvor hendes liv blomstret eller visnet.

Er der nogen undtagelse fra denne lov, så var ialfald Camilla Collett ingen sådan undtagelse. For hende blev manden skjæbne. Eller rettere mændene, for der var to.

Først traf hun Welhaven og elsket ham med sin dype og sterke sjæls altfortærende lidenskap; men Welhaven, den utaknemmelige, turde ikke til eller grep ialfald ikke til, han forsmådde den rike skat som lå for hans fot, og derved tilføiet han hende et ulægelig sår som blev bestemmende for indeholdet av hendes lange, smertensrike liv.

Siden traf hun Collett som reddet hende ind i et kjærlig egteskap som blev hendes sanatorium. Det sår hun hadde fått, kunde ganske vist ikke læges, men vel kunde det lindres ved den mest forståelsesfulde og sømmeste pleie. Og da Collett døde, efterlot han hende et lægemiddel som på en måte gjorde livet levelig for hende. Dette lægemiddel var hendes litterære produktion.



Collett kunde selvfølgelig ikke skjænke hende produktionsevnen, — det var hendes vuggegave, — men hvad han gav hende var tilliten, modet og viljen som var nødvendig for at bryte igjennem de hindringer som dengang endnu lå opstablet på en norsk forfatterindes vei.

Det første man må gjøre for at nå ind til utspringet for alt Camilla Colletts forfatterskap, — er at søke hende i hendes forhold til Welhaven og Collett. Først og fremst Welhaven.

---

Da Camilla Wergeland første gang møtte Welhaven, var hun 17 år gl., han var 22.

Hun var skjønn som et syn; „rygtet om hendes skjønnhet svæver endnu over hendes navn som en gylden sky“. (Mathilde Schjøtt). Der var noget flygtende, svævende over hendes skikkelse som gav indtrykk av noget næsten overjordisk. Når hun trådte ind i balsalen, vendte alles blikke sig i taus beundring mot hende.

Der kom en stands i soiréen,  
da p r æ s t e n s datter traadte ind,  
og sladren, der gik om til théen,  
blev stum ved hendes lette trin.  
Den fine alf på sexten år  
var fostret i de grønne dale  
og i vor vinterlige dvale  
vi studsede ved hendes vår. —

Hun var ikke noget almindelig pikebarn, denne syttenåring. Hun tilhørte en merkelig slekt og var vokset op utenfor det konventionelle byliv. Eidsvold prestegård var en vel avgjæmt krok, og i de fleste av årets måneder var ensomheten knugende.

I disse stuer levet hun omgitt av sterke, — voldsomme personligheter; gamle provsten var en høit begavet mand som i sin prestegjærning ikke på langt nær fandt tilstrækkelig tumleplads for sin vældige virketrang, livet hadde



på forskjellig vis rammet ham, bitre skuffelser hadde næret hans naturlige anlæg til melankoli, og hans tause tungsind ruget ofte som en mørk sky over hjemmet. Hendes ældste bror, den geniale Henrik, var naturligvis et oplivende element, når han ruset ind i prestegården, fuld av begeistring og lystighet, ofte i det merkvordigste følge, fantastisk i sine infald, uberegnelig i hvad der kunde komme. Han kunde nok være varm og kjærlig mot sin søster, trykket av og til i forbifarten et heftig kys på hendes kind, — men en pålidelig støtte for et svaierende siv av et ungt pikesind, — det var Henrik Wergeland ikke.

Det var allerede en kampens tid herhjemme; de politiske og sociale og litterære motsætninger begyndte at tørne sammen, tordenen av de første slag braket allerede utover vort lille samfund. Wergelandene stod mitt i striden — både far og søn — og kampens bølger rullet også ind i den stille prestegård. Skjønt Nicolai Wergeland elsket sin søn og var enig med ham i det meste, og skjønt Henrik så op til faren i sønlig erbødighet, så stod allikevel barometret ofte på orkan hvor de vældige krafter fik utløsning. Camilla følte sig knuget mellem disse sterke mandfolk og undrer sig i sin selvbiografi over at hun ikke blev maset sønder og sammen. Hendes mor, fru Alette, kunde kun være hende til liten hjelp; hun var en sjelden fin og elskværdig kvinde og synes at ha havt kunstneriske anlæg; men nogen karakter var hun neppe, og hun var sin mand og sine begavede barn underlegen i intelligens. Hun var en kjærlig mor, og Camilla var opriktig glad i hende; men til nogen dypere intimitet kom det aldrig mellem mor og datter.

Så flygtet hun da gjerne fra de larmende stuer op på sit værelse hvor hun hengav sig til læsning eller til sine egne tanker, — eller endnu oftere — ut i naturen, vandret langs Andelvens bredder, — omkring mellem de bølgende bakker, kjendte hver utsigt, hvert træ, hvert veir, hver belysning, hver stemning, fordypet sig i denne alvorlige deilige natur og fik den i tale og avlokket den hemmeligheter den ikke betrodde til andre.

Camilla var — som hele slekten — i høieste grad mottagelig



for indtryk, yterst følsom for støt fra utenverden, sårbar for enhver ukjærlighet, for den mindste krænkelſe, tynd hud, en mimosa kalder hun ſig av og til, — av naturen dømt til megen ſmerte. Men under den tynde hud rullet et kraftig blod, en heftig vitalitet reagerte voldsomt mot livets grumhet; hun hadde en lidenskabelig retfærdighetsfølelſe og en hellig indignation der kunde ytre ſig ſom heltemod.

Tidlig begyndte der at ytre ſig kræfter i hendes indre, trang til at utfolde ſig, hun ſværmet for ſcenen — den ſom kunde bli skuespillerinde! — det stod for hende ſom den høieſte lykke, og endnu på ſine gamle dage var hun forviſſet om at det var her hendes egentlige begavelſe lå. Men ſå bundet var hun av det gode ſelskabs love, ſå utenfor alle land lå denne tanke at end ikke det beſkedneſte ønske nogensind kom over hendes læber.

Hjemme på preſtegården gik barnene meſt for ſig ſelv hver optat av ſit, indtil de efterhånden forſvandt, guttene til ſine ſtudier, den ældre ſøſter ind i egteſkapet. Så ſat hun alene igjen mellem de to gamle. Faren ſom elſket hende og dyrket hende, var altfor optat til at få ſynderlig tid tilovers for ſin datter; moren var hun, ſom ſagt, ikke rigtig ſamſtemt med, og de par intime veninder hun hadde, ſå hun meſtedelen av året litet til, tankeutvekslingen gik meſt gjennom brever; en eller et par Kristianiaturer om året var den enſte avveksling.

Så var hun da henviſt till ſine lange enſomme ſpadserture — tilføds eller tilheſt — omkring i bygden, eller til ſit kjære kammer hvor hun utgjød ſit hjerte i lange brev til den kjære Emilie Diriks eller ſat bøiet over ſine bøker — Clarens, Lafontaines, Kruses følelſefulde romaner, hvertil senere kom Goethe, Schiller, de tyske romantikere og Heine, — og ſå Mauritz Hansen naturligtiſ ſom var tysk romantik i norsk utgave. Et liv mere i drøm end i virkelighet, fuld av megen følsomhet og mange vage idealer. En ſugende længſel ut i det ubekjendte, en høitſpændt forventning om hvad livet gjemte i ſit skjød for hende, hun taler i et av ſine brev om hjertets „umådelige fordringer,“ — ſjælelig-erotisk moden til at falde den første værdige ridder om halsen, en briſtefærdig knop, rede til at ſpringe ut



ved den første solstråle. Sytten år gammel og skjøn som et eventyr.

Da var det hun traf Welhaven. Han og var en strålende skjønnhet; selv den fantasirikeste roman-læserinde behøvde ikke at slå av på sine forventninger ved synet av ham. Det var især øinene. „Der ligger noget ubeskrivelig deilig i hans øine“, skriver hun. „Hans mund skal ikke være smuk; men jeg kan aldrig få overbevist mig, om det er sandt. Jeg tænker så ofte, at jeg vil lægge merke dertil; men det tillader hans øine ikke“. <sup>1</sup>

Hun var under fortryllelsen første gang hun så ham, ja egentlig før hun hadde set ham, — bare hørt hans røst. Det var i Kristiania hos Kjøbman Herre, hvis søn Bernhard var Welhavens elev og ven. — Vinteren 1830. — „Kommen indenfor porten, hørte jeg stemmer oppe i trappen af et par nedskri-dende. Den ene en klangfuld bergensisk, den anden Bernhard Herres. Var det et varsel? en underlig angst betog mig, og jeg reddede mig bag hjørnet til gården, indtil farvandet var fri.“

Senere møttes de hyppig hos Herres, av og til også andre steder. Den angst som hadde grebet hende første gang hun følte hans nærhet, forlot hende aldrig helt. Hun følte det som en ulykke hvergang han nærmet sig, hadde mest lyst til at flygte til verdens ende, fandt ikke ord, kunde ikke være sig selv, og var bakefter altid dypt fortvilet over hvor uheldig og dum hun hadde vært. Hendes følelses overvældende styrke tok magten fra hende, og hertil kom tidens dypt rotfæstede kvindelighets-ideal som gjorde det til en forbrydelse, en utilgivlig crimen læsæ virginitatis for en ung pigo med den svageste antydning at røbe at der bevæget sig noget i hendes hjerte.

Bedst hadde hun det, når hun hadde fundet en ubemerket plass i den Herreske familjekreds, mens Welhaven læste noget høit for dem. Der sat hun og beruset sig i klangen av hans stemme og glemte alt omkring sig i salig beskuelse av hans overjordiske vidunderlighet.

---

<sup>1</sup> A. Collett: Camilla Colletts Livs Historie. — Denne bok indehol-der en rigdom av stof til belysning av fru Colletts indre liv.



Efterhånden kom de hverandre dog nærmere, der utviklet sig et slags forhold mellem dem, og de meddelte sig en tid til hverandre gjennom brever, — hvad der dengang var yderst sjelden og dristig mellom to unge mennesker av forskjellig kjønn.

Hendes kjærlighet var tilbedelse, han stod på et høit sted hævet over al menneskelig svakhet; hun lå ydmygt i støvet for hans føtter, neppe vovende at håbe at han skulde opdage hende. En helgen var han, — St. Sebastian kaldte hun ham, — og det er rørende at se hvor taknemmelig hun blir da hun opdager at han allikevel var et menneske. „— — — — Derpå fortalte han om sin familie, hvilken frygtelig tid det havde været for ham, da hans fader døde. Han kom hjem for at se ham død, hans moder fortvivlet og 8 smaa sødskende jamrende. Da han sagde dette med den bløde stemme, han undertiden antager, når han er alvorlig stemt, og jeg saae hans ansigt havde et alvorligt udtryk — jeg er ikke vis på det, men jeg synes der skimtede taarer i hans øine, — hvad var, hvad synes da rimeligere, end at jeg var blevet dybt rørt med ham, at medlidenhed havde været den herskende sindsbevægelse hos mig? Jeg skammer mig ved at tilstaa, at det ikke var saa, den var i det mindste blandet med glæde. Hvorledes kan jeg forklare denne modsigelse? Jeg ved det nu, det var ikke følelsesløshed, der lod mig beholde ligevægten i det øieblik, — med en anden ligegyldig person skulde jeg maaske have grædt. Min kjærlighet grænsede på den tid til et slags tilbedelse. Han hævede sig således over alt, hvad der omgav mig, at jeg kunde blot tænke ham som overseende og ynkende andre, men ikke som gjenstand for nogen slags medlidenhed. Jeg kunde ikke tænke mig sygdom, huuslige sorger og disse almindelige trivielle jordiske elendigheter i forbindelse med ham, de kunde ikke naa ham, troede jeg. O, jeg erindrer engang B.(ernhard Herre) sagte han var fattig — på point til at lide nød — og noget oplivende gjennomfoer mig, — han fortalte, at folk fandt at han havde tabt sig så, — og jeg følte et slags glæde derved. Er denne grusomhed følelsesløshed? Nei, der var en slags trøst i, at han ikke var hævet over tidens forandringer eller ulykkens



stød; den elskede kommer os nærmere derved, og man griber begjærlig efter dette foreningspunkt med ham, derfor var også en glædefuld følelse den fremherskende hos mig ved skildringen af hans sorg.“

Det var ingen let sak for Camilla Wergeland at hævde sin følelse i de vilkår hun levet under. Partimotsætningerne tilspidset sig i disse år til personlig fiendskap mellem de to høvdinger, Welhaven og Wergeland. I 1832 utsendte Welhaven sin ond-sindede brochure „Henrik Wergelands Digtekunst og Polemik“ som ikke bare gik ut på at knuse brorens digtning, men også indeholdt skammelige anfald på hans moral, og et par år efter kom „Norges Dæmring“, en grusom hån mot alt det som var mændene på Eidsvold prestegård hellig og ukrænkelig.

Camillas hjerte svigtet ikke, hun holdt tappert på den elskede St. Sebastian, hos hvem også hendes intellektuelle sympatier i striden lå. Men hjemme på prestegården, hvor man naturligvis snart hadde fått nys om hvorledes det forholdt sig mellem de to, måtte man jo se med ublide øine på muligheten av en forbindelse mellem dem. Hendes hjerte blev sønderrevet i hendes ulyksalige stilling midt imellem de rasende motstandere. — Hun gjorde hvad der stod i hendes magt for at hindre eller dæmpe de lidenskabeligste utbrud fra prestegårdsleiren — „En dag kom jeg ind på Henriks værelse — Et ufuldendt manuskript laa opslagen paa hans pult. Jeg læste det trods det strenge forbud (mod) at see i hans papirer; der anede mig noget — mod h a m. Det var en kritik over „Bien“, bestemt til at rykkes ind i „Morgenbladet“. Han siger, St. Sebastian (som nok ogsaa havde recenseret „Bien“) h a r r e t, skjønt recensentens arrogance og modbydelige egoisme aander gjennem det hele etc., etc., etc.

Pennen var dyppet og foer med en tyk streg over disse skånselløse, hadefulde linjer. Det var en fortvivlet streg, forsaavidt der hørte et fortvivlet mod til. Jeg vidste H. 's vrede vilde blive frygtelig og jeg beredede mig med den kraft, som tanken, at det var for h a n s skyld, indgjød mig. Seent eller tidlig maatte han faae se det, det vidste jeg, og jeg besluttede derfor selv at



angive mig. Med hjertebanken hører jeg ham komme op ad trappen, og forundret spørger han, hvad jeg har gjort på hans værelse, om jeg har læst i hans papirer. Ja, jeg har, svarede jeg, og ikke alene det, men strøget over. Du veed nok, hvad jeg meener, hiin apostrophe till St. S., som er skammelig uretfærdig — — —

„Er du rasende?“ Jeg erindrer ikke, hvad H. i sin hidsighed sagde, men han stødte mig voldsomt, blodrød af forbitrelse, fra sig, saa jeg tumlede mod den lige overfor staaende dør. — — — Jeg gik, haabende, at han ikke havde tid til at skrive et nyt manuskript. Mit haab har ikke bedraget mig, jeg har aldrig set hiin Kritik komme for lyset. — Har jeg ikke bogstavelig modtaget et slag for ham? O, hvor det gjør mig stolt. — — —“

I denne lille episode har vi i et blink for os — den 19 årige elskovsblussende pike, blind for faren, ofrende sig for sin helt, svulmende av stolthet over at lide for hans skyld, — og broren, den lidenskabelige hedspore, hensynsløs intil brutalitet i sin opflammende vrede, — prestegårdstrappen, som sikkert ikke bare denne gang var skuepladsen for slike sammenstøt — og som bakgrund for billedet — hele tiden, den unge Norges stormende slyngelaldertid hvor slike scener hørte til dagens orden.

For et ungt elskende pikeherte var det hårde tider at leve i.

Men heller ikke for Welhaven var det så liketil. Hans kamp mot Henrik Wergeland var noget mere end strid om litterære opfatninger; dette geniale monstrum var for ham summen av alt det han hadet, — råheten, hæsligheten, tøilesløsheten; han følte sig som martyren, den ensomme ridder, som gik den sikre undergang imøte for den gode sak, — Protesilaos som „seirer ei, men kjemper kun og falder“. Henrik Wergeland var Fenris-ulven. Men endnu mere hadet han kanskje den gamle provst, som han omfattet med hele heftigheten av umiddelbar antipati, som var et fremtrædende træk i Welhavens sjælelige utstyr. Når han sat sammen med Camilla kunde det hælde at der tversigjennem hendes himmelske skjønhed i et blink kunde åpenbare sig en likhet med de forhadte, og han trak sig forstemt ind i sig selv, — som stukket av en slange.



Og der var mere. Bernhard Herre hadde ikke løiet da han fortalte Camilla at Welhaven var fattig, og han havde ikke utsigter til at det skulde bli bedre; det vilde være letsindighet av ham at tænke på at knytte en kvindes skjæbne til sin, og letsindig var Welhaven ikke.

Men hvor litet har det dog egentlig at si, alt dette, som man har anført for at forklare Welhavens opførsel likeoverfor Camilla Wergeland. Den som elsker, viger ikke tilbake hverken for familjehensyn eller pengesorger. Det viste sig også med Welhaven, da han møtte den rigtige; også den gang gjorde familien vanskeligheter, og hans sociale og økonomiske utsigter var ikke blevet bedre; men det holdt ham ikke tilbake.

Men Camilla var ikke den rigtige, han elsket hende ikke; det er forklaringen og hendes livs tragedie.

Welhaven var æstetiker og artist, hun hadde med éngang virket betagende på hans skjønnhetssans; han så hende stadig for sig, som han hadde set hende i diktet, dengang

— — — der kom en stands i soiréen,  
da præstens datter traadte ind,  
og sladren, der gik om til théen,  
blev stum ved hendes lette trin.

Hun inspirerte hans digtning, — han var naturligvis ikke ufølsom for det unge hete hjerte, som — trods al skyhet og blufærdighet — dog slog ham så utvetydig heftig imøte, og han var taknemmelig for den intuitive forståelse hun skjænket ham, og som han ikke var forvænnet med. Han var idethele i høieste grad interesseret, — psykologisk optat av at trænge ind i hendes væsens gåde.

I de breve, som av hendes søn nu er framlagt for offentligheten, ser vi hvorledes han atter og atter drages mod hende, men aldrig over et vist punkt, han nærmer sig i ord som måtte bringe hendes hjerte til at svulme av høitspændt håb, — men aldrig kom ordet, det avgjørende, det saliggjørende, som hendes livs lykke hang i.



Det var en pinlig lek, som gik gjennem adskillige år og som i længden slet betænkelig på hendes livslyst og efterhånden undergrov hendes helbred. Hendes far blev opmærksom, tålte ikke at se sin kjæreste datter blegne og visne og bestemte at ta hende med på en tur til Paris. Sommeren 1834 drog de med skibet „Håbet“ avsted til Havre. Welhaven fulgte med i den båd, som førte dem ombord og har i et digt gitt uttrykk for sin stemning ved avskeden den stille sommeraften.

Nu fuglen sidder bag løvet  
og tier.  
Naturen er sødt bedøvet  
av aftenens fantasier.

Til „H å b e t“, der ligger for anker  
i sundet,  
har smerten mit hjertes tanker  
med tryllekjeder bundet.

Der svømmer en båd på voven  
og iler  
i skyggen af graneskoven,  
hvor sorgen i aften hviler.

Der sidder en dame bøiet  
i båden;  
hun holder sin hånd for øiet,  
hun stræber at skjule gråden.

„Farvel, o gjem i håbet  
mit billed“,  
„Farvell“ Jeg hører råbet:  
„Let anker, gjør klar ved spillet!“

Da hun litt, men ingenlunde fuldstændig restitueret, kom tilbake fra Frankrig, møttes de igjen, og den grusomme lek be-



gyndte på nyt. Kampen mellem Welhaven og den Wergeland-ske familie var bitrere end nogensinde; det var midt i Dæmringsfeiden, og det kastet vel forbigående kuldeilinger ind i forholdet; men det var ikke hovedsaken. I mai 1835 skrev han et brev til hende, hvor han samtidig som han søger at forklare hvorfor det ikke kan bli til noget varig mellem dem, dog bruker så sterke ord som disse: „Jeg nægter ikke, at det mangengang blev mig ret broget, når mit øie dvælede på Deres sylphideartede skikkelse, og jeg havde da, når jeg anede en lønlig forståelse mellem os, ofte en rasende lyst til at gribe Dem i mine arme og proklamere min herlighed for et æret og studsende publikum“. Men denne rasende lyst betvang han — altid. Hans ord bølgede frem og tilbage, tændte snart hendes sind i flammende håb for like efter at slukke det, begrave det under den askehop, som tilslut var det eneste, som blev igjen. — — — „Jeg følte mig sikker, da jeg havde opgivet forestillingen om en fuldkommen besiddelse; thi dette kan et brændende sind aldrig.“ Nei ganske vist. Men så kommer det like efter: „Imidlertid havde jeg mine recidiver.“ — Stakkers Camilla, — hun er nødt til at læse brevet til ende, og summen av det hele er at han har opgit enhver tanke på at eie hende, — og hvorfor? Det er ikke de ydre forhold som er det ene avgjørende eller det vigtigste. Nei, det var dem selv det berodde på, de hadde altfor mange overensstemmende egenskaber, som vilde gjøre det umulig for dem at hævde sig sammen — i det borgerlige. — „Jeg gjorde mig da fortrolig med den tanke, at jeg her bestemt måtte gjøre afkald på en stor glæde, og jeg behøver vel ikke at sige, at det i begyndelsen kostede mig stor anstrængelse.“

Til slut tilbyder han hende et varmt venskapsforhold, og så kan de „lade det gamle mørke for stedse være hævet.“

Ja, han kunde sagtens, han som ikke elskede. Men hun den ulyksalige! Man undres ikke når man hører at hun læste sig næsten gal på dette brev. — Det var det som fødte den smertefuldeste og skjønneste side i hendes selvbiografi. „En aften i begyndelsen af juni, himmelsk mild og fuld af vellugt, liv og lys! Jeg sad paa bænken under det store æbletræ i haven. Hele gangen



var vidspettet af dets blade. Og jeg sad i dybe betragtninger. Jeg tænkte over et under, der lå for mig, jeg tænkte paa, at i aar var alle pinseliljerne raske, ikke en af dem havde tæring, som de ifjor næsten alle havde. — Hele naturen er stemt til fest og lykke, og sangeren i toppen af den stolte birk synger sin glade sang, jubler i henrykkelse. Men med eet falder den ned i lange, dirrende, dæmpede toner, saa veemodig beklemt, som om den vidste om noget s ø r g e l i g t. Og det hjælper ikke noget at græshopperne nede paa volden enstemmig siger: snik! snak! Og humlerne brummer: pur indbilning — —; den lille fugl, som sidder oppe i toppen af birken, synger endnu vemodigere, endnu tungsindigere; den ved det bedre: der er noget sørgeligt. Og min sjæl var som en af knopperne, så fuld, så rigtig færdig til udspringen, men ikke utålmodig, pent stille som disse; de venter til regnen kommer. Ja, min sjæl var rig og fuld dengang, den var tung af håb og livets fulde sødme.

Da kom der et brev, det var endda rosenrødt, som man dengang ofte brugte brevpapir. Da jeg havde læst det, og det var gledet ned paa sandet, så det saa uskyldigt ud, som om det var et blad fra træet med de andre blomsterblade. Og det havde dog været vægtigt nok til at knuse et håb for denne verden. — — — I den time brast et bånd mellem naturen og mig, der aldrig skulde heles, og jeg elskede den ikke som før.“

Men endnu var det ikke slut, endnu ulmet det i asken, de møttes atter i selskapslivet, han hvisket hende i øret om nye recidiver, og der kom flere rosenrøde billetter. — I en av dem — skrevet netop som han var kommet hjem fra et ophold i Kjøbenhavn, fortæller han hende at hun altid havde været i hans tanker i det fremmede, og han slutter brevet med et digt:

Der stode i et blomsterbeed  
en neglik og en lilie,  
og begges længsel var saa hed  
og havde den samme vilie;



de vilde hvile blad ved blad,  
den hvide med den røde;  
men roden dybt i jorden sad  
og hindrede deres møde.

De stod saa fjernt og dog saa nær,  
og kunde ei længslen slukke.  
Og vexled i duft og farveskjær  
de kjærligste blik og sukke.

Paa dagen fulgte en dunkel kvel,  
med skyernes slør om panden,  
de tog da et smerteligt ømt farvel,  
og skimtede knapt hinanden.

De bødte sig af et sorgfuldt sind —  
og mødtes i stille gammen;  
nu hvilede blomsterne kind ved kind,  
nu flød deres tårer sammen.

Farvel min inderlig kjære Camilla!“

På baksiden av dette brev har Camilla skrevet: „Kunde man ikke blive vanvittig af saadanne (breve)? Altid en eggende tilstaaelse, der ender med et farvell! Vi har aldrig „hvilet kind ved kind;“ vore taarer er aldrig flydt sammen, ak nei, dem græd jeg alene.“

Tilslut reiser selvopholdelsesdriften sig i hende, hendes livsfølelse gjør oprør; hun er for ung og for sterk til at finde sig i at hendes liv på denne måte lægges øde; hun vil ut av det, bort fra det hele, og hun skaffer sig farens tilladelse til at reise til Hamburg, hvor hun hadde bekjendte fra før av. —

Hun blev der et helt år; men Welhavens breve fulgte efter, — ikke så mange, men likeså karakteristiske som de tidligere.

De hadde nu arrangeret et slags søskendeforhold, han kaldte hende „kjære søster,“ og de sa du til hverandre, de skulde være



venner, fortrolige, sande og oprigtige mot hverandre. Welhaven antyder endogså en gang at hun borde „tænke på at ta et hjem med dets reelle goder.“ Men da hun så fulgte hans råd eller i alfald virkelig gik hen og forlovet sig, fik pipen en anden lyd. Han havde skrevet et langt brev til hende, men så fik han høre om hendes underbare forlovelse, „og jeg kastede mit brev paa ilden, fordi det syntes mig med eet, som du var død og borte — — — Jeg havde tabt alle mulige traade, og min adopterede søster blev mig med al hendes andeel i min sjæls hemmelige historie så vildfremmed som en af de fabelagtige prinsesser, der figurere i tusind og en nat. Jeg har siddet i mange ensomme timer og grublet over denne episode af dit liv, og jeg har spurgt: „Du, armes Kind, was hat man dir gethan?“ Det er vel overflødigt at udvikle for dig, hvad der i denne begivenhed maa berøre mig ubehageligt — — —.“ Han går ut fra at hun har handlet i desperation. „Er du meget bedrøvet? Hvad skal jeg gjøre forat formilde dine tårer? — — — O, at jeg kunde træde foran dig og skjærme dig, og brede en mild lysning over dine mørkeste dage. Der er jo dog ingen, der kunde dele din kummer og lutre og formilde dine tanker således som jeg.“

Tilslut tar han avsked med hende i disse vakre men i bunden litt æstetisk opstyltede ord: „Mit liv er dog usigelig armt; jeg kan intet give dig for al den kjærlighed, hvormed du har helliget mit billede, og styrket min troe på den milde engel i mit indre. Men du skal dog vide, at min hengivenhed er uforandret, og at mit hjerte aldrig har dømt dig hårdt. Mange af mine venner hengraane og sygne ved min side, og ofte grunder jeg over, hvad der dog har bundet mig til dem. Dit billede er indfattet i min ungdoms underlige skjæbne, og såvist som jeg håber at bevare min vår uvisnelig, skal jeg også frede om din bittersøde erindring. Vi have haft nogle smukke forårsdage og jeg har glædet mig med lærkerne, og der har siddet muntre smaa-fugle ved mit vindue og kviddret og frittet mig ud om mine længsler og forhåbninger; men nu er atter himlen selsom bevæget og meddeler mig sin dunkle uro. — — — Ja, min horizont er mørkladen i denne time; og dog har jeg aldrig



hilset nogen vaar med bedre fortrøstninger; men jeg har tænkt på dig og havt en stille og traurig høitid, indviet til mindet og til skjæbnens dunkle magter.“

På dette brev kom der, såvitt jeg vet, ikke noget svar fra Camilla, og der skulde gå mere end tyve år, før de atter så hverandre.

Hvorledes det forholdt sig med Camillas hamburgerforlovelse, vet jeg ikke mere om end hvad Alf Collet har oplyst, at „det var en ganske kortvarig forbindelse med en svensk diplomat“. Hvad der førte ind i det, om det var ungdomelig tankeløshet eller hjertens fortvilelse, og hvad der volde det hurtige brud, om Welhavens brev her hadde nogen betydning — det må jeg la stå hen. Noget spor i hendes liv eller hendes forfatterskap har denne episode ikke efterlatt.

Ellers ser det ut som om hendes livsånder virkelig var våknet i Hamburg; det er ikke netop det indtryk man får av det lange brev hun sendte Welhaven derfra; men i en skisse hun et par måneder efter sin hjemkomst skrev i et håndskrevet venindeblad („Otte dage i Hamburg“), møter vi hende som en åndsintresseret, livsfrisk, munter og kanskje ikke helt ukoket ung pike. Glanspunktet i opholdet var de siste uker, da hun møtte den ungtyske digter Theodor Mundt. Han synes at ha været helt betat av den „nordische Sylphide“, og hun var heller ikke ufølsom for hans „dybe stille hyldest, der mindst mærkes af andre og netop derfor bliver saa farlig.“ Hendes væsen skjøt „blomster under disse otte dages sol“, fortæller hun; men da hun merket at den unge poet mente det alvorlig, stivnet det pludselig i hende. „Jeg blev kald, og kald tog jeg afsked. Jeg var saa vant til at martyrisere al følelse, at jeg troede det skulde saa være.“

Den livsglæde hun hadde gjenerobret i Hamburg, fulgte hende hjem. Der var adskillig lystighet på prestegården den sommer, og Camilla var med med liv og sjæl. Slik så det ialfald ut; ofte var det vel maske, opstramthet hvormed hun søkte at flygte fra den nagende kvide. Hendes beundrende veninde berømmer hende i et brev fra denne tid for hendes gratiøse munterhet,



men tilføier: „den er nok ofte forceret (jeg ved jo, hvorledes du ofte med blødende hjerte har spøgt og leet); men du gjennomtrænges tilsidst saaledes selv af den, at den falder let og naturlig.“ — Dette ligner mere bevisst arbeide med sig selv end umiddelbar ungdomsglæde.

Camilla gik alene med sin hjertesorg, en gang imellem kunde der vel undslippe hende et suk eller en klage likeoverfor den kjære veninde; men hendes egentlige fortrolige var hendes dagbok. Når alt var blit stille i prestegården, sat hun på sit ensomme kammer i naturens taushet og betrodde sin kvide til papiret. Disse dagbøker er desværre endnu ikke offentliggjort i sin helhet, men de utdrag, som hendes søn har skjænket os er dog tilstrækkelige til at gi os en levende forestilling om deres indhold. — Uophørlig sitter hun og ruger over sit hjertes bevægelser, borer sig uestanselig ind i selvransagelse og i ransagelse av ham, hvert av hans ord, hver av hans miner, hvert tonefald, hvert flygtende smil, hver flertydig sætning i hans breve; uten stans hengir hun sig til denne pinefulde og lokkende analyse, mens hendes stemninger svinger mellem lys og mørke, mellem ydmyg underkastelse og oprør, mellem synkende håb og sønderknusende fortvilelse.

En og anden gang ser hun forholdet med dræpende klarhet, og hendes hete elskov er på nippet til at springe over i sin motsætning: „— — — O, den sindige betragter! han vil studere naturen, samle notizer til sin menneskekundskab, og han betrakter mig som en gåde, det skal gjøre ham en interessant umage at løse, — men langsomt, langsomt og forsigtig, skal den kunne berige hans erfaring — O, dette menneske, hvad ondt maa jeg have gjort, at min ungdom skal gaa saaledes hen! — — — Jeg frygter ham — T i l t r o e kunde jeg aldrig fatte til ham; jeg vilde før give mig under en tigers beskyttelse end hans, hvis en overhængende fare truede mig. Den første vilde sønderrive mig, mens han vilde møde mig med sit forundrede blik og kolde sarkastiske smil.“

Dagbøkerne er fru Colletts første litterære bedrift og kanskje



ikke den ringeste; op av de skiftende stemninger og sterkt følelsesbetonede refleksjoner vokser allerede de tanker som senere bar hendes livsverk; endnu er de helt fæstet i hendes inderste hjerterot.

Et par år efter at forholdet til Welhaven var opløst, skrev hun til Jonas Collett om det skrin hvori hun gjemte dagbøkerne og brevvekslingen med Welhaven, — „mit allerhelligste skrin. Dette skrin står mørkt og hemmelighetsfuldt paa commoden — — — Det har virkelig, da det er så stort og af en langagtig firkant, nogen lighed med en ligkiste, og det er det ogsaa. Her har jeg nedsænket resultatet af en helt forspildt ungdom, her ligger mine værste smerter begravne, — dog ikke saa sikkert, at de ikke undertiden sprænge låget og stige op, de stakkels usalige aander! og begynde at spøge omkring, ja mangen gang drive de saadant grueligt uvæsen, at de næsten skræmme livet af mig. Der skulde De see breve, der flammer med ildbogstaver i den mørke nat, og mangen scene og halvglemmt situation drager som en skygge over væggen. — — —“

Dette „allerhelligste skrin“, denne likkiste førte Camilla Collett med sig overalt, — hvor hun færdedes i sit lange omvankende liv, — både i bokstavlig forstand og i overført betydning, idet indholdet av det som her lå nedlåst, det hun i sin knuste ungdom hadde nedskrevet med sit hjerteblod — o p l e v e l s e n — lå på bunden av alt det hun siden har skapt, og den var det, som gav hendes ord den lidenskabens vibration, som gjør at de endnu er spillevende. —

Mai 1919.

Gerhard Gran.



## EN NORSK DIGTERSLEGT.

„Tag de samme Skud af en kraftig Skovvæxt, plant det ene i den Luft, den Jord hvor det hører hjemme, det andet i en pæn Urtepotte i et Kammer til Gaarden, og spørg da ikke hvorfor det ene udfolder sig i kraftig Yppighed, det andet hænger med Bladene“, sier Camilla Collett i De lange Nætter i et tilbageblik over forholdet mellem hende og broren Henrik Wergeland.

„Den umaadelige Kontrast mellem Henriks og Søsterens Natur har slet ikke fundet Sted“, skriver hun. „Skulde Modsætningen ikke naturlig have sin Grund i at han var Mand og hun Kvinde?“

Først da Henrik Wergeland forlængst var død, da Camilla Collett selv i en sen alder hadde oplevet sit gjennombrudd som digter, bøies hun med vælde tilbake til slekten og slegtstraditionerne.

Fra nu av — det var i 1860-aarene at de ovenfor citerte linjer blev skrevet — blir hun sig sin Wergelandsnatur stadig inderligere bevisst, gang paa gang vender hun granskende tilbake til Nicolai og Henrik Wergelands livsverk: nu begynder hun at forstaa slegtskapet mellem deres og hendes eget arbeide.

Saa vidt favnet den wergelandske aand at der hadde været en tid, da den syntes at maatte komme i splid med sig selv, da Henrik Wergeland og Camilla Collett arbeidet efter tilsynelatende diametralt motsatte linjer og i realiteten tilhørte to motsatte partier.

Men — da stormene hadde lagt sig og Camilla Collett efter mange og lange læreaar endelig hadde fundet sig selv, nu da



hun skulde sette livet ind for den opgave hun var skapt til, nu føler hun Wergelandsalegtens blod strømme gjennom sine aarer.

I sit verk om Bjørnstjerne Bjørnson uttaler professor Chr. Collin at „sødeskendeparret Henrik og Camilla Wergeland danner tilsammen et næsten forbløffende psykologisk paradox.“

I faren, Nicolai Wergeland, faar dette paradox sin begrundelse og sin løsning.

Et nærmere studium av ham kaster lys over enheten i den wergelandske aand, ja mer end det:

Om man lever sig ind i Nicolai Wergelands temperament og anlæg, leter sig frem til denne grobund for mylrende kimer og muligheter, lytter til denne dissonans av stridende evner og kræfter og sammenholder dem med Henrik Wergelands og Camilla Colletts digterpersonligheter i hvem farens begavelse forløstes i to individualiteter, med rum for alle muligheter, med resonnans for alle akkorder, — da faar man først helt ut øie paa enheten i denne alegt av kunstnere, paa utviklingslinjen fra det formløse og ufuldbaarne, fra den senderrevne disharmoni, frem til det fuldendte, den mest avklarnede ro, menneskelig og kunstnerisk.

Det blir selvsagt bare antydningvis og i de allerletteste omrids at man i en kort liten avhandling kan faa git et intryk av denne omfattende proces med sit mylder av krydsende linjer og former. —

Nicolai Wergeland<sup>1</sup> har tidlig følt at der gjæret usedvanlige kræfter i ham og han har git denne følelse uttryk, rigtig nok i forsigtige og spøkefulde vendinger.

Da han som ung student skulde utgi sin lille roman Haldor Smek skriver han: „Jeg anseer det at være raadeligst at nævne mit Navn . . . fordi man ellers ikke vilde lære at kjende mig som et av de moderne Genier.“

<sup>1</sup> Provst Nicolai Wergeland, f. 1780, fremragende norsk geistlig, politiker og forfatter, medlem av Norges grundlovgivende forsamling paa Eidsvold 1814, sogneprest til Eidsvold fra 1817 til sin død 1848.



„Anderledes har det sig med Mennesket end med Dyret. Af en Gaas bliver en Gaas . . . men af den vittigste Moder bliver ofte den stupideste Datter . . . af et Genie en Dumrian, af en Dumrian et Genie“, heter det i samme bog.

Fem aar efter, i 2:den del av Haldor Smek, vender han tilbage til det samme problem som genial far i aabenbar uro for sin søn Henriks Skjæbne.

Vi møter altsaa den unge Nic. Wergeland ærgjærrig, evnerik, i en slags anende foregripen av fremtiden tumlende med sine egne slægtsmuligheter.

Gunnar Thalesens historie i Haldor Smek er i mangt og meget Nic. Wergelands egen, det er sig selv han skildrer i Gunnar, som fra barndommen av var vant til at leve av velgjerninger og altid var blit holdt i en avstand som mindet ham om hans fødsel, som aldrig vovet at nærme sig nogen, som rødmet ved hvert skridt han gjorde og skjælv for at nogen skulde se paa ham og le.

Tidlig fik denne stolte, følsomme unge mand saar paa saar, hvis ar han maatte bære paa hele sit liv.

Men saa fik han ogsaa hjerte for de smaa i samfundet. Gunnar Thalesen bebreider sig bittert at han ikke har været godgjørende nok mot en gammel fattig stakkar, og en dag han vandrer paa en kirkegaard utbryter han:

„. . . At man ogsaa her skal kunne see hvo af de hensovede i Livet have boet i et Palais og hvo i en Hytte! O! mangelen hviler vel ogsaa her som aldrig nogen Hytte har havt, som den moderlige Jord altid har baaret paa sine Skuldre og tilsidst inddysset i sit Skjød . . .“

Et fuglerede med „fire fjerløse skaldede Unger“ er en helligdom for ham. „Vive la bagatelle“, roper han. Ingen maa dræpe slike hjælpeløse smaa. „Vee den sjæl som ei siger Vive la bagatelle“ — den er en viktig moralsk grundsætning, heter det.

Her staar vi likeovenfor et centralt moment ogsaa i Henrik Wergelands og Camilla Calletts livsverk, — bagatellen, som ret opfattet kunde føre like ind i livsmysterierne, avsløre grundlæggende livslove, blotte tusenaarig uret.



Nic. Wergelands fantasi var saa levende at den voldte ham vanskeligheter, fortæller han selv, — den var „altfor virksom“.

Denne primitive fantasi tumler sig i Haldor Smek, ujevn, uberegnelig, den gir ham de barokke indfald, den impressionistiske stil, billedtrængselen.

Ogsaa Nicolai Wergeland kan tale med om „furor poeticus eller den poetiske Galskab“.

Han gransker geniernes væsen — de er melankolske, uttaler han, „og fuldt berusede af den sorte Galde som Aristoteles siger . . . Deraf Geniernes Ustadighed i Charakter“.

Melankolien kjendte Nic. Wergeland bare altfor godt — og „Ustadighed i Charakteren“ vidste han ogsaa om, den fulgte ham gennem hele hans liv, den var hans dypeste tragedie.

Idealistisk, høitstræbende — og til tider bundet av opportunistiske hensyn og beregninger. Sublime idéer, dypt alvor — og en plump, overstadig lystighet med uttalt sans for det ekvivoke. Overlegen indsigt, skarp tænkning — og de mest puerile ordspil og flauter.

Her var mer end nok av stof at ta i arv og forædle, nok for Henrik Wergeland, for en Sifur Sifadda<sup>1</sup> og for Camilla Collett.

Det er ikke bare i spøk Nic. Wergeland anbringer denne replik i Haldor Smek.

„Farvel Verden! I dig lærer man at hade indtil man myrder — at tale indtil man lyver — at elske indtil Fortvivlelse . . . synde indtil Selvmord —“ — de gir et glimt av hans utviklingshistorie og dens haarde konflikter.

Og han gir selv en slags løsning paa sit sammensatte væsens gaade, naar han skriver i *Tanker og Bekjendelser*:

„Aandens Blik fæster sig undertiden paa Tilværelsen med en saa frygtelig Intensitet, Skarphed og Styrke, at man af Frygt for Forstandsforvirring med Magt maa adsprede sig og vænne Tanken til det Frivole.“ —

---

<sup>1</sup> Henrik Wergelands pseudonym som overgiven farceforfatter.



De glimt vi faar av Nic. Wergelands evner og personlighet under hans senere karriere utdyper og supplerer det billede som her er forsøkt skissert og som med tydelighet peker mot begge hans geniale barn.

**M n e m o s y n e**, hans indlæg i kampen for et norsk universitet der som bekjendt blev oprettet i 1811, tre aar før Norges adskillelse fra Danmark, er et flammende oprop for vor nationale selvstændighet.

„Tilbragte de norske Ynglinge deres Friheds- og Glædedage, ligesaavel som deres Tvangstid i Norges Skjød, d a v i l d e d e r b l i v e N o r d m æ n d a f d e m,“ skriver han.

„Man kalder Nordmændene nidske mod deres Broderfolk, særindede, utilfredsstillelige, overdrevne nationalske, man bebreider dem deres heftige Kjærlighed til deres Fødeland... Gode Gud! er det da en Forbrydelse at elske sit Fødeland? Veed de da ikke at Fødelandskjærligheden er altid stor hos et lidet Folk?“

„Nordmænd! vover derfor noget Stort for eders elskede Fødeland.“

Mnemosyne var, trods al entusiasme — eller kanskje netop paa grund av den — et ogsaa i detaljerne klokt og fremsynt indlæg for Norges dengang største nationale sak.

Ansøknungen fra det norske folk om universitetet skal vise den danske konge, at det „ikke blot er enkelte Zeloters og Interesseredes Ønske, men et ædelt Folks agtværdige Attraae at see et Tempel for Videnskaberne opreist imellem de Norske Klipper, til et evigt Monument for Sjette Fredrik.“

Tilslut ser vi, Nicolai Wergelands sind gjennomflammet av haab for Norges fremtid: „Og da, ... elskede Fødeland! hvorledes er det mulig at dølge, at man hører dig til! Naar alt gjælder dit Held — en uvilkaarlig Varme røber din Søn! — Lad mig i dette Øieblik nyde den uforklarlig henrykkende Indbildning at see den stolte Nor, hvilende i hellige Musers Arme, signet med Idealet af national Lyksalighed! Lad mig gjennemsmage denne søde Tanke at det fromme Ønske, o elskede Fødeland, skal



opfyldes: at Oplysningens blide Morgenrøde engang skal smile paa dine mørke Fjelde....“

Mnemosyne blev paa mange maater Nic. Wergelands mest lykkede arbeide.

Hans anklageskrift mot Danmark taler overveiende om syke nerver, digtsamlingen *Smaa Poesier* viser et spædt, uforløst poetisk talent, mens hans stridskrifter i 1830-aarene er skjæmmet av tidens kampmaate og kampmidler.

I *Retfærdig Bedømmelse av Henrik Wergelands Poesie og Karakter* viste Nic. Wergeland sig for, det meste som en overlegen, høit kultiveret kritiker.

Men i Forsvar for det norske Folk har besindelsen forladt ham, skjeldsordene dominerer. Den gamle tragedie, konflikterne i hans motsætningsrike temperament, brøt frem paanyt.

Dobbeltnaturen fulgte Nic. Wergeland like ind i døden. I 1848, hans sidste leveaar, utkom paa en gång *Reise fra Havre de Grace og Tanker og Bekjendelser. Reise fra Havre de Grace til Christiania udgivet av Hypokondristen Vollertsen til Adspredelse for melankolske Gemytter i mørke Timer*—!

Disse „frivole“, utrolig puerile smaasaker er det altsaa Nic. Wergeland har tydd til, naar den gamle, sorgbøiede, i livet dypt skuffede mand har været bange for „Forstandsforvirring“, naar „Aandens Blik“ undertiden har fæstet sig paa tilværelsen med en altfor „frygtelig Intensitet, Skarphed og Styrke.“—

Det er en hvile at vende blikket fra denne bog til *Tanker og Bekjendelser*. Der lever den virkelige Nic. Wergeland, frisindet, forstandsklar, mangesidig som meget faa nordmænd paa hans tid.

Der er vel neppe det spørsmål som er oppe i vore dager som denne spillevende aand ikke har tangert eller belyst paa en fremragende maate, like til racehygiene og flere i øieblikket aktuelle krigs- og fredsbetragtninger. —



Men skjønnere og fuldkomnere end i sine verker lever Nic. Wergeland videre i sine barn.

Ægteskapet med Alette Dorothea Thaulow, blodblandningen mellem norsk bondeæt og gammel, forfinet, kunstnerisk kultur løste de urolige, smertelig higende slegtsevnner, harmoniserte dem til en synthese, den vidunderligste og fuldkomneste norsk kultur eier og kanske nogengang vil komme til at eie — den wergelandske aand.

Ikke saa at forstaa, at den wergelandske aand laa der fuldfærdig og harmonisk i den næste generation, — som alt stort og herlig vokste den sig frem gjennom kampe og nederlag.

Vi har nok av bevis paa hvilke voldsomme kriser Henrik og Camilla Wergeland gjennomlevet i sin ungdom, krisen hvor det kunde staa om livet og som ikke var saa langt fra den „Sindsforvirring“ Nic. Wergeland var saa bange for.

Og er det underlig?

„O, jeg er et Menneske som klatrer til Himlen paa en flagrende Spindeltraad, hvis Indbildningskraft er saa stærk, at den lar mig le, hvor de fleste andre neppe smiler og græde hvor andre vilde gabel!“ skriver Henrik Wergeland til Lauras, sin elskedes, mor. —

En saa impulsiv natur maatte ligge under for sine indskydelser.

„... Jeg er Enthusiast for det gode, skjønt jeg gjør det gale“, skriver Henrik Wergeland fortvivlet til Laura.

„Jeg er letsindig, jeg er letsindig, meget letsindig, det siger jeg med bitter Alvor til mig selv.“

Om det løftebrudd Wergeland her er fortvivlet over skriver han til Lauras bror, at hvis han og hans søstre „finder det stygt, saa finder jeg det endnu styggere... Jeg kan ikke beskrive den Følelse, den Skamfuldhed for mig selv jeg følte og føler bag efter. Den var sort som dette Blæk“. Her har Wergeland ombyttet sit røde blæk med sort. Midt i sin fortvilelse havde han unægtelig sans for effekten!

Litt senere heter det:

„Kom ikke og sig at jeg er ung: — jeg er erfaren, gammel;



men Klogskab hviler ikke paa mit Hoved. Der hviler heller en Forbandelse.“

Allikevel eiet han „foruden de . . . stærke rene Følelser for Laura ogsaa en varm Følelse for alt godt og stort, om den endnu er skjælvende og svag som en Æolsharpes Toner ved Vindens første, legende Anslag!“ skriver Wergeland i et nyt brev til Lauras mor.

Men — parodien var like i hælene paa Henrik Wergeland hele ungdommen igjennem.

I ledige timer kunde han beskjæftige sig med at si og opfinde sarkasmer over sig selv — „det rigeste Emne af Verden. Det er besynderligt at ikke tusinde Spottefugle hænger sig paa mig, men gjør igrunden klogt i at overlade det til den mest berettigede dertil og til den bitreste“, skriver han til Laura.

Vi har en ganske parallel uttalelse fra Camilla Wergeland til Collett i et av brevene fra forlovelsesdagene:

„Jeg vilde skrevet til dig i alle disse lange Dage, men har ikke kunnet. Der er en Skræk i mig. Naar jeg tager Pennen i Haand for at skrive til dig, staar der en Djævel bag min Stol og gjør Grimaser — saaledes har han staaet hvergang jeg skrev, i mange Aar, og jublet over hver overstrømmende Følelse der vilde blive tilskamme, over hvert et Ord, der vilde vendes til grusom Spot imod mig selv. O, kom med al din Tillid, min Ven, den er dog ikke større end min var. Man kan ikke undre sig over at en Djævel fandt det latterligt — jeg læste noget i de Bøger jeg har skrevet paa dette Værelse, og fandt det selv zum Todtlachen.“

Der gaar endda sagn om hvor usedvanlig man fandt Camilla Wergeland som ung pike, hun var, er det sagt om hende, „til det yderste følsom og meget uberegnelig, i det hun fra en rent overmodig stemning i en lystig og vittig kreds med en gang, uventet for alle, kunde slaa om til den modsatte yderlighed: forlegenhet, en trist ordknaphed eller dyb smerte“.

Det er wergelandsnaturen som brøt alle skranker, selv de jernhaarde, ubønhørlige som den selskabelige konveniens dengang paala en ung pike.



Theodor Mundt har gitt et lignende, eiendommelig og fængslende billede fra hendes ophold i Hamburg vaaren 1837. —

Like ind i de erotiske anlæg strækker denne slegtslighed mellem Henrik og Camilla Wergeland sig.

„Men sig mig, hvad lever min Kjærlighed af? hvad giver den Næring? Og dog svulmer den, blomstrer paa en sygelig Stengel? Den er udødelig — den er udødelig! den lever jo af intet“, skriver Henrik Wergeland i et av sine brever.

Og Camilla Collett taler i Amtmandens Døtre om Kjærligheden som „hin uvilkaarlige, ukaldede og uimodstaaelige Magt, der Planten lig, som fødes i Skuggen, nærer sig useet og opleiet af sin egen Saft og som man ikke kan oprykke uden at oprykke Livets Rødder med detsamme“.

Det hviler et skjær af tragik over Henrik og Camilla Wergelands kjærlighetsliv og det forløp det tok.

Den yppige rigdom, det sterkt fantasibetonede drag i følelseslivet, netop selve retningen fra jorden mot stjernerne, blev likesaa mange farer for den balanceløse, eksplosive wergelandsnatur.

Hos Henrik Wergeland — akkurat som hos Camilla — artet de erotiske kriser sig stundom som perioder av sønderreven livslede, av likefrem syke sjælstilstande, men hos Henrik Wergeland tok de ikke sjelden uskjønne uttryck, utartet til rene eruptive utbrudd, mens — hvis man her tør ta Mundts Denkbätter an die nordische Sylphide til utgangspunkt — de samme kriser hos Camilla Wergeland fortættet sig til eiendommelige, poetiske momenter og løste sig ut i stemninger som ligger nær op til Werther og Buch der Lieder uten derfor at tape i oprindelighet og intensitet.

Det er mer end et tilfælde at Henrik Wergeland i beruset tilstand og med et brøl styrtet sig utover en prosaisk norsk laavebro, mens hans skjønne, æstetiske søster i en oversmertelig stemning ønsket sig døden fra utsigtstaarnet i den pragtfulde hamburgske park.

Formerne artet sig hos disse søsken høist forskjellige, i livet som i literaturen, selv naar indholdet var detsamme.



Henrik Wergeland gir i virkeligheten sin søster ikke noget-somhelst efter i individualistisk erotisk idealitet.

Han kjæmpet hele sin ungdom igjennem med længselen efter „at besidde en kvindelig Sjæl der forstod min Sjæl som jeg hendes . . . fuld af Tanker saa lige mine som Tvillingenglesøstre deres Brødre, — en Kvinde som forenet med Aand og Kundskaber et Hjerte, der var beslegtet i Maade at føle, i enhver Ytring med mit og gjennemglødet af Æmhed for mig og Kjærlighed til hele Menneskeslegten. Kort — et Væsen jeg kunde leve i og for, uden hvilket mit Liv var kun et halvt Liv . . . , et Væsen jeg kunde meddele mig for, saa sandt som om jeg talte i min egen Sjæl.

. . . Jeg beder Gud og Dem, at jeg ikke maa føle mig bestandig saa ene, med saadan utilfredsstillet Længsel efter et ædelt, medfølende Hjerte, efter en Sjæl som forstaar min“ . . . , skriver Wergeland i et av sine kjærlighetsbrev.

Det er kjendt nok at hans ungdoms uavladelige, ætheriske kjærlighetssværmeri ikke hindret Henrik Wergeland i at begaa adskillige letsindigheter, vi har alt faat et indblik i de sjælekvaler denna splittethet i temperament og anlæg gav ham. Mon ikke Nic. Wergeland med skræk har set sin dobbeltnatur hævnne sig i sønnen?

Et er sikkert, her findes dyp det er bedst at dække med glemsel.

Eller kanske man heller skal si det slik, at disse drastiske, sorte skygger netop fremhæver den straalende idealitet, netop var et bevis for perfektibiliteten i den wergelandske aand.

Henrik Wergelands kjærlighetsdigtning er den skjønneste vor literatur eier, og Camilla Collett formet med Amtmandens Døtre et helt slegtleds erotiske idealer.

„Lever man ikke lykkelig med den som en elsker en“, spør Henrik Wergeland i et brev til Lauras mor.

I et senere brev, endda mer indtrængende: „ . . . den Sætning er vist sand, man lever lykkeligst med den som elsker en mest“.

Med skaanselløs ironi synes Camilla Collett at svare paa disse spørmaal i Amtmandens Døtre:



„Af alle drømte og virkelige Egenskaber der indtager en Mand for den Kvinde hans Valg falder paa, glemmer han blot en lille, ubetydelig det er h e n d e s K j æ r l i g h e d.

Merker han alligevel at den lille Ting mangler saa tænker han: den kommer nok!“

For denne selvtillidsfulde optimisme bøter mange mænd i glædeløse ægteskaper, hævder Camilla Collett.

Her ligger summert en ny generations tænkning og smertelige livsresultater, forskjellig fra den foregaaende tids naive tillidsfuldhet. —

Vi kan vite det paa forhaand, livet for ikke let med Nic. Wergelands barn, det gjør det aldrig med kostelig menneskestof.

„Det opdrager Barnet som Vinden opdrager den unge Misteltein af en Rogn til Slankhed og Myghed under Farer for at knækkes eller krøges“ sier Henrik Wergeland etsteds.

Han har selv følt det som maatte det briste, som stod det om livet mangengang — og det gjorde det ogsaa.

La os et øieblik følge ham paa de farlige, steile veier han hadde at gaa fra dengang han som ganske ung tok op Sisyphoskampen med sine egne ukuelige kjæmpekræfter, sin egen fantastiske uberegnelighet.

Det var som en seilads mellem Scylla og Charybdis — fra den ene hodeløse ubesindighet over i den andre.

Og allikevel slap han ikke kjæmpetaket paa sig selv, hans vilje drev ham fremover og opover, indtil en herlig julimorgen hans bane tapte sig deroppe blandt sommernattens bleke stjerner.

Vi ser ham tidlig „stampe som en ung Hingst i Klogskabens Tøiler“, livet hadde alt bigslet ham, dengang han i 1834 skrev om *M a a d e h o l d i D y d*, saa fuld av blodig vidd.

Hans, „for fulde Hjerte“ hadde alt prøvet „de kolde Omslag af Spot, Tilsidesættelsespulveret, Taarebadet og Sultekuren.“

Han vidste alt den gang hvad det vilde si at ha et hjerte, „uden Maadehold i Dyd“ — det er den nøkne nerve som verden sliter i, det er „Thormodur Skjalds hvide Hjerterod, der henger ud af Dødssaaret“.



Han vidste at der skulde ikke meget dyd til før verden roper:

„Død og Pestilense! Redeligheden er løs — hæng den! Retfærdigheden er løs — skjær Haserne af . . . Frisindet er løst — skyd det! Klapjagt! Klapjagt! Kongejagt! Sandheden er løs — bind den! sult den! kvæl den! brænd den! proceder, præk den ihjell! Død og Helvede, hvor den parodierer! — for al Verdens og alle Helgers Skyld! parodier den bort da igjen.“

Der kom tider som viste at Wergeland ikke hadde overdrevet saa meget med disse ord, der kom en dag fuld av „umaa-delig Smerte“ da det strømmet „Aandens usynlige Blod“, da hos en svagere Konstitution, sier han, „Sjælelidelsernes Bleggen skulde være blevet overblegnet af Dødens“.

Der kom en dag da han, forladt av alle, nedhyssset paa en stor fest, ute av sig selv av opbrusende fortvilelse, knuste vinflasken mot sin pande, saa blodet strømmet omkap med den røde vin.

Midt under kriser som disse tok den wergelandske aand form.

Mens Henrik Wergeland endda dirrer under slagene han faar vokser han i indsigt og erkjendelse, sammenhæng aapner sig efter sammenhæng, saa han glemmer smerten bare for at iagttat tilværelsens vidunderlige økonomi.

Som han ikke led for sig selv alene, men for hele menneskehetens sak, saa lærer han ogsaa paa alle senere generationers vegne.

Det er en mægtig vekst i hans erkjendelse fra *H v i s k r i d e r M e n n e s k e h e d e n s a a l a n g s o m t f r e m ? o g Q u a r a n t a i n e t a n k e r f r e m t i l H i s t o r i e n s R e s u l t a t .*

Nu tvivler han ikke længer paa menneskeslegtens uendelige perfektibilitet, heller ikke paa at alle begivenheter, selv de tilsynelatende mest trøstesløse, tilsyvende og sidst maa tjene kulturens fremgang, nu vet han det: al forkjætring, alle religiøse brytninger vil tilslut opløses i en eneste stor „Tro-Harmonia“, saa vidunderlig er Guds verdensplan lagt, slike mægtige selvregulerende kræfter har han plantet midt i tilværelsens kaos.



Nu kjender han livets alvorfulde lov: al fremgang fødes av nød og kamp — „Kulturen skyder sit Flor under Storme.“

Og, legger han til, selvopofrelse maa til hos kulturens bærere!

Her rører Henrik Wergeland ved et centralpunkt i sin egen slegts karakteristik, følelsen av at vare redskap, tjener for utviklingen.

Denne halvt underbevisste følelse var det som gav Henrik og Camilla Wergeland mod til at gaa gjennom de svære kriser, reiste dem efter nederlag — de levet ikke bare for egen regning, de levet slegtens tusenfoldige liv. —

Vi har faat et indtryk av flere av Wergelands slegtens mest karakteristiske sjælelige anlæg, vi har i et glimt set enkelte av milepælene i Nicolai og Henrik Wergelands utvikling. La os et øieblik kaste et blik ogsaa paa Camilla Colletts indre vekst, for vi gaar over til det avsluttende overblik over ledende hovedlinjer i Wergelands slegtens livsverk.

Camilla Wergeland — gjennom hele sin ungdom aandelig isolert i sin egen slegt, i skræk for Henriks vilde liv og formløse ungdomsdigtning kastet over i motpartens leir, og allikevel bundet til sine i kraft av blodets og instinkternes dunkle tale.

Camilla Wergeland, den skjønnne, blyge, overforfinede Camilla Wergeland, blev Welhavens aandelige søster og sjæls fortrolige, som han tilslut stødte fra sig i uovervindelig anti-pati, fordi han eftersom tiden gik ikke kunde lukke sine øine for de umiskjendelige wergelandske træk i hendes sjæls fysiognomi — og dem avskydde han!

Wergelandsblodet i hende blev hendes personlige livs største tragedie samtidig som det sikrer hende rang blandt Norges første aander.

— Under det cyklonartede aandsuveir som raste i Norge i 1830-aarene blev Camilla Wergeland næsten uten selv at vite hvordan, slynget væk fra det hjemlige miljø, og fordi hun ved en besynderlig skjæbnens ironi begyndte sin utvikling ved utgangspunkter, diametralt motsatte av farens og brorens, der-



for blev hendes læreår en eneste pilgrimsfart *hjemover*, til slegtens idésfære og slegtens høie maal.

Henrik og Camilla Wergeland levet i sin ungdom i næsten helt skilte tankesfærer og hentet næring hver fra sin jordbund, Henrik i overensstemmelse med farens traditioner nær knyttet til franske politiske idéer og engelsk, delvis svensk, poesi, mens Camilla fra Christianfeldtstiden av fik sine impulser væsentlig fra tysk og dansk aandsliv.

Ogsaa derav den umaadelige spændvidde i Wergelandsslegtens samlede indsats i norsk kultur.

Desuten — Henrik Wergelands og Camilla Colletts utvikling foregik i et saa vidt forskjellig tempo og under saa forskjellige betingelser, at disse to søsken som var født bare med fem aars mellemrum (1808 og 1813), kom til at digte i to forskjellige literaturepoker, Henrik Wergeland blev lyrikens, Camilla Collett prosaens mester i vor literatur.

Men kontrasten mellem Henrik Wergeland og hans søster var ogsaa begrundet deri at han var mand og hun kvinde som Camilla Collett paapeker.

Fordi Henrik Wergeland var mand og hadde at redde sin personlighets kjerne gjennom et hav av utøilet frihet, i en hvirvelvind av kosmopolitisme — alt karakteristiske kjendemerker netop paa den psykologiske situation i 1830-aarene — artet hans utvikling sig som en altid mægtigere *k o n c e n t r a t i o n*, digterisk, nationalt, moralsk.

I denne konflikt modnedes han til mand.

Og fordi Camilla Wergeland var kvinde og hadde at kjæmpe med tidens kvindekaar, artet hendes utvikling sig som en stedse mægtigere *e k s p a n s i o n*, en kamp, hvor skranke efter skranke faldt for hendes dødbringende vaaben.

Og det som skapte revolution, den kraft som flyttet milepælene i hendes utvikling hver eneste gang — det var hendes wergelandsinstinkter!

Det var Camilla Colletts nyskapende Wergelandsinstinkter som satte hende istand til i romanens form at forløse tidens krav og tidens tanker, som lærte hende med et eneste dristig



grep at nyttiggjøre opsparet kulturarv, lagret av intelligenspartiets systematisk arbeidende hoder, teoretisk og praktisk tilrettelagt gjennom en række forarbeider, men saa hjælpeløst strandet, fordi dette omfattende nyrydningsarbeide hadde uttømt intelligenspartiets kræfter.<sup>1</sup>

Henrik Wergelands søster Camilla Collett var det som satte 1830 og 40-aarenes opdæmmede novelle- og romanstrøm i drift igjen slik at den aldrig mer kunde stanses, men med tilfløte over i Ibsens og Bjørnsons ungdomsdramaer fra 1850-aarene av tok mægtig vekst og blev bestemmende for vor literatur for resten av aarhundredet.

Det blev Camilla Calletts nyskapende Wergelandsinstinkter som, kort efter offentliggjørelsen av Norges første psykologiske roman Amtmandens Døtre (1854—55), sprængte den novellistiske ramme for hendes produktion og ledet den ind paa nye baner.

Camilla Collett behersker romanens teknik, hun leker med dens vanskeligheter, men den utløser ikke lenger for hende hvad hun har paa hjertet. Den h æ m m e r d e n f r i u t f o l d e l s e a v h e n d e s i d é e r.

Trods al fantasiens billedpragt levet Wergelandsslegten i begrepernes og idéernes sfære, hvad den krævet og opnaadde gang paa gang var de mægtige teleskopiske syner av en verdenssammenhæng som henrykket den.

Wergelandsslegten var skapt til at staa i tidens aandelige avant-garde, den var skapt til at være hvad Henrik Wergeland kalder „Idéanfører og Folkets Lærer.“

Dette forhold som er saa karakteristisk for Henrik Wergelands digterliv viser sig ogsaa at være den drivende kraft i Camilla Colletts forfatterskap.

Først da Camilla Collett hadde gjennomlevet og gjennomlidt sit livs tragedie, da hun hadde lukket sig inde i hjertelivets gjemte verdener, og gjennomforsket strøk som ingen kjendte

---

<sup>1</sup> Se min doktoravhandling: Norsk realisme i 1830 og 40-aarene, et bidrag til intelligenspartiets historie.



— først da dette var gjort og Henrik Wergeland var død, vender hun sig, drevet av sine slechtsinstinkter, ut mot de store samfundsopgaver, kastet sig med al sin genialitet ind i kampen for retfærdigere, sundere, lykkeligere kvindekaar.

Nu var hun hjemme igjen, nu løp de skilte veie atter sammen. —

— Betegnende for Wergelandsætten er den primitive undren, det sikre, realistiske blik hvormed den saa paa tilværelsen paa vor klode.

Særlig hos Henrik Wergeland tok denne undren form i en oprindelig, næsten vild naturfølelse, men hos dem alle, baade hos Nicolai, Henrik og Camilla Wergeland artet den sig fremforalt polemisk, som en utrættelig opposition mot grundfæstede forhold som massen aldrig vilde drømme om at røkke ved.

Skulde man med ett ord karakterisere Wergelandslegten, blotte den dulgte kilde som al dens sang og daad sprang av, da blir det dette ene: s a m f u n d s n e r v e r, evnen til at tænke, føle og handle samfundsmæssig.

Kun skjul dig i Dalen saa lavt som du vill!  
Dog løfter en Aand dig til Himmelens Skulder.  
Luk Læben og Øret og Øinene til!  
Dog faar du til Mund en himmelsk Basun,  
en Himmel til Øre, vidaapen og hul,  
der hører fra Jorden som Tordenens Bulder  
hver Menneskeklage som sukker iskjul...

Med disse ord har Henrik Wergeland git mottoet for sin slegt og dens virksomhet, denne fødte førerslegt som har villet skrive *Menneskehedens Epos*, villet levere *Forsvar* for det norske Folk, villet skrive bogen om *Et Lands Døtre*, og som gang paa gang fandt det forløsende uttryk for folkeviljen og for nationens selvutfoldelsesinstinkter, ogsaa for kvindernes.



Av Wergelandsslegtens følsomme samfundsnerver sprang trangen til at skrike ut, til at si sandheten, blank og hensynsløs.

„Fabelen kan passe sig for lænkebundne Nationer, men den splitternøgne Sandhed er skabt for frie Folk.“

Med disse ord som motto for et av sine verker folder Nic. Wergeland ut et stolt, vajende banner over ættens virke. —

Med slike slegtsegenskaper er det git paa forhaand at der maatte staa brænding og brott om en Wergelands navn.

Nic. Wergeland, den personlig ærgjærrigste av dem, tok sig mest nær av den uavladelige motbør, ja den gjorde ham tilslut til meget av en desillusioneret pessimist.

Men hvad som blev knækket hos ham, det reiste sig desto seirrikere i hans barn.

Ogsaa hos Henrik Wergeland og Camilla Collett kunde den motstand de møtte avle stor personlig bitterhet. — Camilla Collett skrev engang med blodig humor at samfundsforholdene og al den motstand hun fik nødte hende til at leve som „Grossist i Misfornøielser“!

Men baade hun og broren bæres begge to, i alfald i de store stunder i sit liv, av en klar forstaaelse av hvor naturnødvendig motstand og kamp maatte følge deres livsarbeide — som kjølvandet skibet.

Men stanse dem kunde den ikke.

Tvertom.

Motstand styrket dem.

Om Amtmandens Døtre skriver Camilla Collett i fortalen til tredje utgave:

„Bogen vakte al den lyssky Uvilje som en sandfærdig Historie kun kan ønske som det bedste Vidnesbyrd om — den Sandfærdighed.“

Og Henrik Wergeland har uttalt de kongelig stolte ord:

Som Insektets Stik i Muslingen, avler

Fornærmelser kun Perler i mit Hjerte.

De skulle engang pryde min Aands Diadem. —



En lignende seirrik vekst kan spores i Wergelandsalegtens forhold til skjæbnetragedien.

Dette emne kan belyses gjennom en række saa interessante dokumenter at det kunde trænge en hel avhandling for sig. Her skal bare antydes et par hovedlinjer.

Henrik Wergeland begynder sin digtning med en skjæbnetragedie — *Sinclars Død*, og Nicolai Wergeland leverer et veltalende forsvar for selve det skjæbnetragiske moment i dramaet.

Camilla Colletts første store arbeide er en skjæbneroman som hun forsvarer ut fra nøiagtig det samme skjæbnetragiske livssyn som Nicolai Wergeland — dypt begrundet i alegtens balanceløse temperament og de derav flytende tragiske livserfaringer.

Men, mens provst Wergeland nøier sig med at konstatere: slik er livet, det er ikke anderledes — gjør Camilla Collett revolution, hun gaar bakenom fænomenene, paa digteres vis individualiserer hun de spredte tilfælder, og straks ligger angrepspunkterne klart i dagen og samler sig til en glødende anklage mot samfundsforholdene.

Det skjæbnetragiske syn glimter gang paa gang frem ogsaa i Henrik Wergelands *lyrik*:

Var det en Skjæbne som ...  
... Napoleon knuste?  
Hersked et fatum  
over hans vældige Aand, og  
ham, lig Phaeton, ned fra  
Himlen drog?

Like efter hæver han sig himmelhøit over al skjæbnetro:

Mennesket skaber sin Skjæbne! Det modige  
Blik imod Fremtiden er den  
glimrende Stav som beskriver  
Skjæbnen dens Trin.



Wergelandsaandens ekspansivitet maales i disse to ytterpunkter, troen paa, den levende fornemmelse av fatum, og det korte, seirrike jubelrop:

„Mennesket skaper sin Skjæbne!“

Wergelandslegten har i uavladelig selvutfoldelse beriket vor literatur gjennom hele det 19:de aarhundrede — der findes ikke et ti-aar uten at nye wergelandske arbeider saa lyset. Nicolai Wergelands første roman kom i 1805, Camilla Colletts samlede verker i 1892, og hun skrev i blade og tidskrifter like til sin død i 1895.

Men dette imponerende literære storverk er det mindste, skjønt mange deler av det paa grund av blændende kunstneriske fortrin hører til det 19:de aarhundredes ypperste frembringelser i lyrik og roman.

Wergelandslegstens udødlighet er først og sist begrundet i det h j e r t e som slog bak hvert ord, i dette at den var med om at drømme menneskeslegstens høieste drømme og gjøre dem til virkelighet i sit liv og i det land de tilhørte.

Og denne suverænt idealistiske slegt svævet ikke, — som saamange andre suveræne idealister — høit over denne jords nød og konflikter i en lyseblaa, salig uskyldighetstilstand.

D e n n e slegt var prøvet og hardet i tilværelsens ildovn og den var gaat lutret utav den.

Denne slegt var det som vovet at haabe mot haab, hvis tro flyttet bjerge i sit folks nationale liv.

Vi har fulgt denne slegt.

Vi har set herlige, men farefulde anlæg naa sin lykkelige, harmoniske utfoldelse, vi har fulgt veksten fra skjæbnebundet mismod frem til seirrik livstro, og vi har faat et glimt av v a a r e n, ikke bare i norsk kultur, men i al menneskelig kultur, den evig tilbakevendende vaar, resourcerne, som er plantet dypt i menneskeaanden og følger den i dens utviklingsgang lik en



**fornyelsens strøm som overisler den hvergang den er nær ved at forsmægte.**

**Alt dette betyr Wergelandsslegten, dens kamp og dens seier, for norske sind! —**

*Lilly Heber.*



## TAVASTSTJERNAS FÖRHÅLLANDE TILL NATURALISMEN.

Tavaststjernas förhållande till naturalismen och den tidsanda, vars litterära uttryck den är, karakteriseras av en egenomlig dubbelhet. Utomordentligt intensivt upplevde han sin tids intellektuella problem, och djupt behärskades han, liksom hela den kamratkrets han tillhörde, av känslan att det för den unga generationen gällde en nyorientering i en värld, som under de senaste tiderna blivit så helt förändrad, att de tankar, tidigare generationer tänkt, för de unga knappt hade något värde mer. Det stormade en hel flod av nya tankar och åskådningar över de ungas sinnen. Det var den nya tiden, vars

„tankar, av tvivel vassa,  
som mejslar bröto sig in,  
och stormade, massa på massa  
så mångt drömmande sinn’.“

Gång på gång betonar Tavaststjerna att hans världsåskådning icke är „idealistisk“ utan „realistisk“, varmed han synes mena, att han icke tror att det är de ideella strävandena utan de materiella faktorerna som dominera i världen och länka världsutvecklingen. Sina litterära mönster och ideal fann han i naturalismens koryféer; särskilt tyckes han ha beundrat Zola, vars „Les romanciers naturalistes“ väckte hans stora förtjusning: det var en bok som var mera värd än allt



vad självaste Brandes skrivit; i den hade han känt igen sig själv fullkomligt! <sup>1</sup>

Men på samma gång var det ganska mycken bitterhet i Tavaststjernas uppfattning av de stämningar, som dominerade tiden, och som utövat sitt inflytande på hans eget sinne. Den stora uppgörelsen med tidsandan i „Barndomsvänner“ har ofta blivit citerad: det var den stora, skeptiska tidsandan, som göt kritikens smygande gift i entusiasmen hos ungdomen och slog det hänförda, varma ordet tillbaka i halsen på den lätttrörda tjuguaringen . . . Allt förlöjligades och ingenting dugde. Tomma ordlekar yrde och drogo ned — drogo ned Gud och hela världen.“

Medan Tavaststjerna själv hyllade de materialistiska idéer, som predikades av tidens filosofer och naturalismens banérförare, stöttes han tillbaka av den praktiska materialism, som behärskade tidsandan, och han led av skepticismen och tvivelsjukan. Hånfullt talar han om dem, som storordiga och säkra predika egoismen som livsprincip, utan att man bakom ytan kan finna de ädlare grunddrag, som var och en bemödar sig om att så omsorgsfullt dölja. Sålunda står Tavaststjerna i sitt förhållande till sin tids idéer och stämningar inför problem som länge sysselsätta honom.

Den bristande överensstämmelsen mellan ungdomsidealen och verklighetens krav var ett av den naturalistiska diktens älsklingsmotiv och på samma gång en av huvudorsakerna till dess pessimism. Tavaststjerna har ofta vidrört detta motiv. En otryckt ungdomsdikt, som bär överskriften „Verkligheten“, börjar med utropet „I ungdomsidealer bort!“ och talar sedan om huru ynglingens tro på sanning, skönt och gott blivit gäckad vid den första beröringen med det verkliga livet. <sup>2</sup> Likartade stämningar skymta även i „För morgonbris“. I den lilla skizzen „Ett vänt blad“ (Unga år) påminner diktaren också om ungdomstidens besvikelser då tron på livet grusades.

---

<sup>1</sup> Ett brev till W. Söderhjelm juli 1887.

<sup>2</sup> Medd. av Söderhjelm: K. A. Tavaststjerna, 2:dra uppl. s. 33.



„Här hade han senare i ensamma, grubblande stunder efter långa, rastlösa vandringar ute i världen sett alla sina svävande och gyllne ynglingadrömmar bli karg vardaglighet, och här hade ur de flyende illusionernas dimma konturerna till mannens karaktär vuxit fram.“

Idealistens konflikt med en hånfull verklighet beröres ju också på olika sätt i „En inföding“ och „Barndomsvänner“. Men i olikhet med många samtida naturalister vill Tavaststjerna inte acceptera den skeptiska och föraktfulla livsuppfattningen såsom den enda möjliga och berättigade. Han känner det som en plikt och en nödvändighet att söka nå fram till en livsåskådning, som övervunnit disharmonierna. I den förut citerade dikten till Zachris Topelius' sjuttioårsdag säger han:

Ty vart och ett ljud som skorrar  
i skapelsens harmoni,  
det manar på oss, det sporrar,  
så får det icke förbli,  
ty alltings innersta stämma  
på skälvande välljud är rik,  
och forsen, som man vill dämna,  
skall bryta fram i musik.

Den naturalistiske diktaren får inte ignorera de skorrande missljuden, som „idealisterna“ av en äldre skola helt förbisågo, utan han måste tvinga in dem i en större, mer omfattande harmonisk syntes. Och han tyckes tro på möjligheten av en sådan syntes. Han står kritisk, men inte förnekande inför tillvaron. Så måste man åtminstone uppfatta den åskådning han uttryckt i den lilla prosaskizzen „Vårens kyss“, som tyckes ge hans innersta livsuppfattning vid den tid då denna nått en viss mognad — den är skriven då diktaren var omkring trettio år gammal. Han betonar att hans skeptiska kritik ej träffar tillvarons kärna, att han trots allt vill tro på livet. — Där kommer våren i en ung flickas gestalt in i skaldens rum och ser på honom med



unga, klara ögon. Och hon kallar honom gammal, gammal i förtid emedan han varit en cyniker i tanke och gärning. Diktaren söker värja sig. „Du missförstår mig, du förblandar de drag, som sorgen och grubblandet fårat in i mitt ansikte med förhårdelsens,“ säger han. „Du kallar min långsamt tillkämpade resignation och mitt släktes melankoli helt summariskt cynism. Du är orättvis, du är obarmhärtig, du är grym.“

Och våren ser på honom med sina evigt unga ögon, och så träder hon närmare. „Om du icke är cyniker, kan jag rädda dig“, säger hon, och fortsätter: „Om du aldrig innerst i ditt medvetande hånat mig . . . . . om du icke ännu förhärdat dig mot det ungas hänförelse, som tyckes dig barnslig och av intet värde, om du trots alla erfarenheter vågat hålla dig ett hopp övrigt: — hoppet om ditt släktes vår och framtid, och om det hoppet då och då skjutit ett grönt skott, så räcker jag dig min hand.“

Och skalden möter vårens blick genom en slöja av ofrivilliga tårar. Och Våren säger: du är ingen cyniker. Så sluter diktaren förbund med våren, han känner hennes kyss på sina läppar, och föryngringen strömmar genom hans väsen som en brusande vårflod.

När Tavaststjerna anklagar sig för en — om ock endast skenbar — cynism eller skepticism, så tänker han väl på att den världsbild hans diktning givit har många osköna drag. Han ser huru fabriksrökens sot har lägrat sig över naturens vårliga grönska, och han vet att små tankar och prosaiska omsorger hålla människornas sinnen fångna i ett nät, som hindrar dem att växa sig stora. I högre grad än förr fick världsbilden i den nya tiden sin prägel av faktorer, som den materiella kulturen bragt. Det var ett av naturalismens stora problem att i dikten finna en plats för allt det periferiska, det rent materiella, som nu med ens tycktes ha fått en så mycket större plats i livet än förr. Den realistiska världsåskådningen såg, erkände och — måhända — överskattade betydelsen av alla dessa materiella och periferiska faktorer i livet. Teorien om miljöns betydelse gav skildringen av dem ett vidsträckt rum inom litteraturen.



Av alla de nya litterära och vetenskapliga teorier, som framträdde i senare hälften av 1800-talet, var väl teorien om miljöns betydelse den, som verkade mest omgestaltande på litteraturens allmänna karaktär. Under inflytande av denna teori och fordran att romanen skulle framlägga de fysiska, psykiska och samhällsliga faktorer, som påverkat de i boken framträdande personernas utveckling, förändrades romanens karaktär, så att det skildrande elementet allt mer trädde i förgrunden. Den naturalistiska romanen är ju framför allt samhällsskildring — skildring av det moderna samhället. „Moeurs de province“ var undertiteln till „Madame Bovary“ — det var en antydning från författarens sida i vilken riktning han såg perspektivet vidga sig över romanen om ett litet liv, som går under i lögn och tomhet.

Tavaststjernas „Barndomsvänner“ har blivit kallad vår första moderna roman. Den hade som underrubrik „Ett nutidsöde“ — alltså en rubrik som motsvarar Flauberts „Moeurs de province“. Det var en antydning att romanen ville ge modern samhällsskildring och att det öde den skildrade var ett typiskt alltagsöde. Samtida kritiker vittna om den känsla av igenkännande „Barndomsvännens“ skildring av livet inom vårt eget samhälle väckte. Det tyckes emellertid ha varit Tavaststjernas avsikt att ge miljöskildringen en ännu bredare plats än den sedan fick i den färdiga boken. Sålunda var småstadsskildringen „I fågelperspektiv“, som sedermera ingick i „Marin och genre“ ursprungligen avsedd att bilda ett kapitel i „Barndomsvänner“.

Den ger en liten bild av Sit Michel: stadens exteriör, en titt in på dess skvallerlocus och på dess ämbetsverk och till sist en antydning om språkstriden, som förnimmes i atmosfären också här. — Helsingforsskizzen „De komma“ ger en liknande alldeles stillastående liten samhällsbild. Den ger en flyktig glimt av det ordinära Helsingforshemmet i det ögonblick då man installerar sig för vintern. Det blir så en utblick över det borgerliga årets vanliga förlopp med sommarresor och vintersällskapsliv, med förlovningar och skvaller och flirt och penningebekymmer — över allt det vanligast vanliga, som fyller en vardagstillvaro i vice häradshövdingarnas, kamrerernas, kommerserådens



och änkepastorskornas Helsingfors, allt skildrat med den lätta ironi, som vanligen tillhör detta slag av naturalistisk samhällsskildring. — De röja, dessa skizzer, typiskt nog riktningens intresse för det rent skildrande. Här är det berättande elementet helt tillbakaträngt.

I några av Tavaststjernas romaner äro personerna så genomsnittliga och obetydliga, deras handlingar och hela händelseförloppet äro så vardagliga, att man tydligt skönjer att avsikten framför allt är att ge en samhällsbild — satirisk och kritisk som den naturalistiska samhällsbilden vanligen är. Särskilt „En inföding“, Tavaststjernas utan tvivel mest doktrinärt naturalistiska bok, verkar i hög grad „sedeskildring från provinsen“. Över hela berättelsen vilar en prägel av gråaste vardag. Författaren antyder att bokens huvudperson, redaktör Vahlin, ägt möjligheter som förkvävas i småstadslivets enahanda, i den tunga, kvava luft, som vilar över det försumpade lilla samhället. Det är småstadsandans skuld mer än hans egen, att hans roman blir en roman om skänkfroknekar och chantantsångerskor.

Också „Hårda tider“ har flere drag av miljöroman. Mordgärningen på Uramo torp har sin förutsättning i nödtiden och särskilt i den upplösning av familjebanden, som denna medförde. Helt visst är själva valet av ämne och greppet på detta påverkat av de naturalistiska författarna, vilka — Zola främst — älskade att deducera huru brottet, det moraliska förfallet, har sitt ursprung i de yttre förhållandena. På en typ som Lehtimaa kan man utan tvekan tillämpa Zolas karakteristik av personerna i „L'Assommoir“: „mes personnages ne sont pas mauvais, ils ne sont qu'ignorants et gâtés par le milieu de rude besogne et de misère où ils vivent“. — Förklaringen av gärningen, skildringen av dess orsaker och förutsättningar, den målade framställningen av huru allt gick till, är viktigare och intressantare än händelsen i och för sig. Berättelsen om mordet har sin raison d'être i den utförliga, psykologiskt analyserande skildringen av mördarens fysiska och psykiska tillstånd, av alla de stämningar och rörelser som gå genom hans sinne, av alla



de inre och yttre omständigheter, som med nödvändighet driva honom till hans gärning.

Emellertid höll en del av den samtida kritiken betydligt strängare på de naturalistiska doktrinerna än Tavaststjerna själv. Särskilt gäller detta om Neiglick. Hans stränga och rätt orättvisa kritik av „Barndomsvänner“ är helt byggd på naturalistiska doktriner. Han fann här, att bakgrunden till Bens gestalt var alltför otydligt given, att de strider och problem som sysselsatte samhället blivit alltför flyktigt berörda. Miljön var ej behandlad med tillbörlig omsorg. — „Har Tavaststjerna haft någon tendens när han skrev Barndomsvänner, så måste det ha varit att lägga fram de förhållanden, som mest betinga felslagna existenser i Finland“, skrev Neiglick. Men han fann icke dessa förhållanden tillräckligt klart framlagda. Han beklagade även att Tavaststjerna undvikit „all beröring med representativa fenomen.“ Språkstrid och moderna idéer, asketmoral och livsglädje, kvinnoemancipation och federation — om allt detta fanns det ett ord här och där i boken. Men detta var blott „ett skuggspel med stora figurer“ — och Neiglick fordrade, att Tavaststjerna i sin nästa bok skulle ge liv åt dessa figurer. — Såsom Prof. Söderhjelm framhållit: Neiglicks kritik innebar egentligen en fordran att Tavaststjerna skulle skrivit en helt annan bok. Hans kritik „förbisåg alltför mycket, att boken i själva verket gestaltat sig till en rent individuell skildring och att den främst måste som sådan bedömas, om ock författaren själv genom en eller annan antydning inviterat läsaren till att vänta större och allmännare horisonter“.<sup>1</sup>

Om än samhällsbilden i Barndomsvänner är något oklar, så framträder dock tydligt författarens avsikt att ge en bild av den miljö som utövat inflytande på Bens utveckling. Men medan miljön för den strängt intellektuellt anlagde Neiglick i främsta rummet fick sin färg av tidsproblemen, av tidsstämningens intellektuella element, uppfattade Tavaststjerna främst det

<sup>1</sup> a. a. s. 142.



känslobetongade i stämningen. Det var de faktorer, som ge känslotonen över tingen han helst återgav. Och han hade icke förlagt skildringen till de intellektuella kretsar, där de stora tidsproblemen upplevdes. Miljön var inte för honom identisk med samhället, den var för honom snarare hemmet, privatlivet, den omgivande naturen. Den breda samhällsskildringen var inte hans sak. Men i mindre, ofta utomordentligt expressiva scener kunde han fånga mycket av den anda och stämning, som var djupast karakteristisk för den tid och det samhälle han skildrade. Det är i jämförelsevis små bilder han lyckas bäst. Hans styrka ligger i interiören.

Med rätta har särskilt det första kapitlet i „Barndomsvänner“ blivit beundrat för den förträffliga bild det ger av ett finländskt medelklasshem av genomsnittstypen — ett hem där det „visst inte finns några dåliga böcker“, men inte heller mycket av hjärtats solsken och knappt en glimt av ideell lyftning. Neiglick framhåller kraftigt, att denna skildring i själva verket är analys och karakteristik av allmänna syftning. „Skulle det icke vara Tavaststjernas mening med detta att blotta hemligheten i vår genomsnittsbildning över huvud, nämligen att den i grunden så gott som ingen bildning är“, säger han.

Detta hem i sin vardagsstämning presenteras i en förträfflig scen, som ofta blivit citerad: en kvav matsal, där eftermiddags-solen med grumlig dager baddar in genom nedfällda, gula rullgardiner — syster Emmis tillklippning på matsalsbordet, där surnande och surmulna matrester vänta — mamma i soffan med en uppbyggelsebok i handen och för övrigt på miserabelt humör, småputtrande och oförstående bekymrad över sin son, som går sina egna vägar „och inte skattar hem och föräldrar det minsta“.

Denna stämning rymmer varken glädje eller allvar. Den är bara tomhet och gråhet, och den innehåller intet, som kunde bilda kärna i en karaktär under daning.

Säkrare och klarare än den Helsingforsbild, som utgör bakgrunden till skildringen av Bens sångarliv, är åter bilden av



småstadssamhället i senare delen av boken. Småstadens stämning kan på ett helt annat sätt än huvudstadens återges i konkreta bilder. Livet rör sig så sakta att dess bild lätt kan fångas i en stilla interiörteckning. Småstadsskildringen har varit ett särskilt omtyckt fält för de nordiska roman- och novellförfattarna alltsedan naturalismen kom med sin fordran att berättelsen skulle ha en samhällsbild till bakgrund. Det var då tacksamt att skildra ett litet samhälle med lätt överskådlig struktur. Tavaststjerna lockades väl även av den stämning av lyrisk idyll, som svävar över våra småstäder, där de vila i stilla frid i sin ram av skog och sjö.

Det är i det hela en mycket blid och vänlig luft över den lilla stad, som skildras i „Barndomsvänner“. Den är Ben Thoméns — och Tavaststjernas egen — barndomsstad, och stämningen över den har något av barndomsminnenas vekhet. Den är inte en främmande, hatad förvisningsort, som den stad där Vahlin och Hård i „En inföding“ hamnat.

Men om också denna miljö har någonting milt och vänligt över sig, så är den dock tillika tryckande och kvav. När Ben efter många och långa år som en vingskjuten fågel återvänder till sin barndomsstad, så tyckes den ännu mindre än förr, luften är kvavare, om också blidare. Den lilla staden tyckes vara ett samhälle av små, litet brutna existenser. Livet har farit omilt fram med de flesta av de människor Ben träffar, och knäckt dem liksom det knäckt honom själv. En karakteristisk typ är Bens mor, gamla fru Thomén, som blivit änka och går omkring småsuckande, sentimental och religiös. Det är betecknande för hennes resignerade och reducerade uppfattning av liv och lycka, att Ben nu, när han bruten och kuvad av livet nått sin nödhamn, blivit „ett frö till stor glädje“ för henne, medan han som ung, rask gosse med alla möjligheter slumrande inom sig bara var ett frö till stort bekymmer.

En utomordentligt fin och uttrycksfull bild av den lilla staden ger Tavaststjerna när han tar naturmålningen till hjälp. Jag tänker härvid i synnerhet på skildringen av Bens och Sigrids vandring tillsammans en fridfull sommarkväll genom tysta



gator med halft igengrodda hjulspår och yvig gräsmatta. Svedjeröken ligger som en dimma över kullarna, aftonen är stilla och kvav. Insjöviken ligger molstill och blank mellan vassiga stränder. Över hela sceneriet vilar den veka, matta, pessimistiskt betonade stämning, som i sin lyriska färg väl icke kan sägas vara naturalistisk i sig själv, men som icke desto mindre är utomordentligt vanlig i den naturalistiska romanen och karakteristisk för denna. Skildringstekniken har väl icke den minutiöst beskrivande karaktär, som allt sedan Flauberts tid varit vanlig, men den verkar i alla fall ny och modern genom sin precision och genom de expressiva, självsedda detaljerna. Det märkligaste med denna bild är likväl att den så utomordentligt fint karakteriserar den personlighet och det öde boken skildrar. Vi förstå att Bens väsen till trots för hans upproriska ord om den eviga, döda aftonfriden är släkt med detta trista, drömande landskap, som är bara orörlig idyll och lyrik, märkt av det djupa, hjälplösa vemod, som kväller fram ur medvetandet om blomningstidens korthet.

Småstaden i „En inföding“ presenteras i en mycket uttrycksfull liten exteriörbild i bokens första kapitel:

„Utanför på torget stadens eviga enahanda. En häst och en kärra vid en bodtrappa, kyrkans vitmenade portal, som bländade i solskenet, lönnarna på ömse sidor om den, och fyra ryska soldater längst borta vid kasernen, på andra sidan torget.“

Den lilla finska småstaden är så typiskt tecknad som möjligt i denna bild av dess givna centrum, torget. Den bekanta naturalistiska misstämningen har fått ett betecknande uttryck i orden „stadens eviga enahanda“, och den grupp som bildar stafage bidrar också till förnimmelsen av otrevnad.

Till den otrevliga exteriören svara ännu otrevligare interiörer. I högre grad än någon annan av Tavaststjernas böcker karakteriseras „En inföding“ av den stämning av motvilja mot skildringens föremål, som varit utmärkande för den naturalis-



tiska romanen allt sedan mästaren Flaubert, inspirerad av sitt förakt för den mänskliga dumheten skapade naturalismens chefs-d'œuvre. Det var i denna misstämning, detta „haine“ gentemot skildringens föremål, Brunetière såg den djupaste olikheten mellan den engelska naturalismen, representerad av George Eliot, och den franska, Flaubertska naturalismen. Det var också i denna negativa stämning han såg den djupaste orsaken till den franska naturalismens största brister, dess inre torrhet och brist på liv.

Naturalistiska till stil och stämning äro också vördshusscenerna i „En inföding“: salen på Fördärvet med de åtta chantant-sångerskorna i rad på estraden, alla till synes upptagna av varandra, medan dock varje ögonkast glider förbi grannen ut till den tre man starka publiken. Ett ha alla dessa ögon gemensamt: ett ansträngt, mannekinaktigt uttryck, motsvarande deras mannekingester när de sjunga. — Vilken ödslig leda och tråkighet över denna nöjeslokal! Den klara, skarpa observationen tyckes, liksom i allmänhet hos naturalisterna, främst ha till ändamål att blotta revorna i sidenet, skavankerna i förgyllningen. Skildringen saknar varje spår av den naiva romantik, som i något äldre litteratur brukade skänka en viss glans åt bilder med likartade motiv. Men här finnes inte heller en glimt av humor. Står det i sammanhang med riktningens franska ursprung, att den naturalistiska romanen saknar varje glimt av försonande humor? En aning humor — den skulle inte stå i strid med naturalismens teorier. Står den torra kölden i uppfattningen i nödvändigt sammanhang med naturalismens livsåskådning, eller är den en litterär jargon, nedärvd från de franska mönstren?

Skeptisk och pessimistisk är samhällsskildringen även i „Hårda tider“ och „Kvinnoregemente“. Medan det omilda greppet på ett av traditionen helgat motiv i „Hårda tider“ väckte ovilja i hemlandet — där Tavaststjernas ofta visade oppositionella hållning mot en alltför demonstrativ patriotism redan förut väckt förargelse — fick Tavaststjerna mottaga erkännande omdömen av flere representanter för den realistiska



riktningen i Skandinavien. Brandes tackade honom för hans bok och talade om den glädje det berett honom att möta en poet, som hade ögon i huvudet och hjärta i bröstet, och för vilken den yttre världen existerade, medan så många av de helt unga endast gävo egenkära självbeskrivningar. Och Gustaf af Geijerstam tackade honom för att han kunnat skriva en så realistisk roman full av poesi.<sup>1</sup>

— I „Kvinnoregemente“ gav Tavaststjerna en satiriskt realistisk skildring av finskt allmogeliv sådant detta gestaltat sig i gårdsköpens, skogsjobberiets och „folkbildningens“ tid. Här gör sig gällande en alldeles bestämd avsikt att blotta osannfärdigheten av de vackra illusioner, som präglade den allmänna uppfattningen om hurudant folket, hurudan allmogen i själva verket var. Den bild han ger och vill kalla sann, är icke vacker. Den gamla bondekulturen är förstörd, och det nya som uppstått är en avskyvärd halvkultur, vars egenart interiören från den rika bondgården tolkar. Det är en gammal herrgård som det rika bondfolket köpt, och man har velat bevara en viss herrskapsprägel över gården. Men slitna golv och fläckiga väggar bära välталigt vittne om kärlekslös vanvård. Hela miljön bär denna prägel av något tillfälligt och vårdslösat, som är halvkulturens sårmarke. Karakteristisk är också den scen, som skildrar den välvillige doktor Uddes visit hos sitt värdfolk, vars dryga försök att antaga herrskapsfasoner jaga all trevnad på flykten. Det är en skärande kontrast mellan dessa människors pretention på förfining och den inre råhet som sticker fram, exempelvis i den fnissande Mandis och hela det övriga sällskapets förnöjelse över att få förödmjuka den stackars Iida, som går omkring med kaffebrickan.

Dessa skildringar innehålla i själva verket ganska mycket analys och förklaring. Detta allmogeliv är ägnat åt dyrkan av penningen, icke av jorden, som för dessa bönder blivit blott en handelsvara. Därför har också deras liv förlorat allt det nedärvda, konstanta och fast rotade som tillhör bondekulturens

---

<sup>1</sup> Söderhjelm a. a. sid. 226—227.



väsen; därav den rotlöshet och haltlöshet, som präglar hela deras tillvaro. I denna miljö, blottad på all stil, bli till och med tragedierna komiska.

Likasom Tavaststjernas romaner som helhet betraktade äro skildrande mer än berättande, så dominerar det skildrande elementet även i enskildheter. Den förmåga att uppfatta skiftningarna, det med ögonblicket växlande, som ger ett så känsligt liv åt Tavaststjernas skildringar, är visserligen en individuell förmåga och har som sådan gjort sig gällande hos författare tillhörande de mest olika litteraturriktningar, men den naturalistiska skolan skattade nog denna förmåga särskilt högt och odlade den med förkärlek. — Känslan för detaljen, intresset för de små flyktiga sensationernas roll i stämningsslivet gick sedan från naturalismen i arv till fin-de-siècleromantiken. Dessa små detaljer bilda stämningsskildringens egentliga element.

I Tavaststjernas böcker ha dessa detaljobservationer ganska stor betydelse och bidra till att ge stilen dess karakteristiska prägel. Flyktiga övergångsdagrar och de lätta stämningar dessa skapa kan han återge utomordentligt vackert.

Karakteristisk är följande scen i „En inföding“:

„Det hade blivit sent och skymningen föll som ett täcke över virrvarret i redaktionsrummet. Inne i vråna var det nästan alldeles mörkt, men framme vid fönstret kunde Hård ännu tydligt se Vahlins profil. Han låg lutad mot den ena armbågen och sade då och då ett ord. Samtalet höll på att tyna av, stämningen likaså. En ensam gatlykta tändes borta i ett hörn av torget, nästa minut skramlade det strax bredvid Vahlins fönster, och med ens hoppade ett fladdrande sken tvärs över redaktionsbordet med papperen och Vahlin, kastade sig på golvet och klättrade igen uppför soffan på den motsatta väggen, där det stannade kvar på tapeten, darrande och osäkert som en inbrotts-tjuv.

Det plötsliga ljusskenet verkade väckande på dem båda.



Gasen tändes tidigt i kväll, sade Vahlin och reste sig upp.“

Det finnes i Tavaststjernas böcker massor av liknande impressionistiskt givna små scener, som liksom kristalliserat sig kring någon liten yttre observation. Flamman av en tändsticka, som hastigt belyser ett ansikte i skymningen, dammet som dansar i solstrimman, den plötsliga blinken av en avlägsen iskristall som fångar en solglimt, eller ljusknippet som utstrålar från en briljant, en plötslig vindstöt som för med sig en känsla av höst — det är allt sådana detaljer som ge fantasien en utgångspunkt och därigenom låta bilden lätt bygga upp sig för vårt inre öga. De ge stämningen en egendomligt bekant och precis karaktär.

Med den rika beskrivningen kommer det i den naturalistiska romanen in ett lyriskt element. Ty den konstnärliga beskrivningen är till sitt innersta väsen alltid stämning, lyrik, subjektivism. Detta beskrivande element, som med tiden utvecklar sig allt mer, öppnar en väg från naturalismen över till den nya romantiken.

En sådan lyrism i beskrivningen präglar ganska ofta stilen i „Barndomsvänner“. Mest typisk är kanske scenen mellan Ben och Sigríd på kyrkogården. De impulsiva rörelserna av ömhet och längtan ha blivit skildrade i sina lättaste nyanser, liksom de skälvande lövskuggornas lek och de smekande vindkåarna, vilkas rörelser tyckas darra genom de unga människornas sinnen. — I en analys av en liten erotisk scen hos Stendhal i „Le rouge et le noir“ beklagar Zola att omgivningen knappt blivit antydd — „madame de Rénal . . . devrait subir toutes les influences extérieures. Donnez l'épisode à un écrivain pour qui les milieux existent, et dans la défaite de cette femme, il fera entrer la nuit, avec ses odeurs, avec ses voix, avec ses voluptés molles. Et cet écrivain sera dans la vérité, son tableau sera plus complet.“<sup>1</sup>

Det är just detta som skett i kyrkogårdsscenen i „Barndomsvänner“ — där är skymningen „avec ses voix, ses voluptés molles“. — Inom nordisk litteratur var väl J. P. Jacobsen den

---

<sup>1</sup> Les romanciers naturalistes, sid. 90.



främste företrädaren för detta slags skildringskonst, som är naturalistisk, överensstämmande med naturalismens teorier genom den psykologiska betydelse yttervärlden i den får, men romantisk tillika genom att skildringen dock slutligen går ut på att ge en stämning och väcker föreställningen om ett hemlighetsfullt samband mellan tingens själ och människans. Det torde inte vara för djärft att påstå, att Tavaststjerna på detta område lärt av den store danske naturalisten-romantikern. Vi erinra oss för övrigt att Neiglick — med mycken indignation — just i kyrkogårdsscenen i „Barndomsvänner“ fann Andersenska drag liksom Georg Brandes — dock utan indignation — konstaterade att Jacobsens stil i naturbeskrivningarna ibland påminde om den store romantiske sagoförtäljaren.

Möjligen delvis under inflytande av Neiglicks kritik dämpades romantismen i Tavaststjernas prosastil rätt mycket under de följande åren. Med tillfredsställelse yttrade Neiglick i sin recension av „En inföding“, att Tavaststjernas andra prosaarbete var långt konstnärligare skrivet än det första, det betydde då mindre om den lyriska fläkten som betagit så många hjärtan var borta. Det var naturligtvis en rätt doktrinär naturalistisk åskådning som dikterade detta omdöme. I ingen annan av Tavaststjernas prosaböcker har skildringen samma omedelbara värme som i „Barndomsvänner“, är sambandet mellan naturstämningen och själslivets rörelser så fint givet som där. I de senare prosaböckerna äro naturbeskrivningarna i allmänhet mera isolerade, mera tavellika. När Tavaststjerna bekämpade lyrismen i sin uppfattning, sönderslets det fina band, som i „Barndomsvänner“ förenade naturomgivningen och människornas själsliv. I lyrisk dikt tolkade han väl ofta naturens makt över sinnet. Men i prosaböckerna tar romantiken på 90-talet andra former.

Dock — utomordentligt uttrycksfulla naturbilder har Tavaststjerna givit även i sina senare prosaarbeten, bilder med klara konturer och fina, känsligt uppfattade nyanter.

Den vackraste naturskildring Tavaststjerna någonsin givit är väl skildringen av frostnatten i „Hårda tider“, en skildring



som blivit utförligt analyserad av Söderhjelm.<sup>1</sup> — „Han känner ögats lagar“, yttrade Brandes om J. P. Jacobsen, och till samma omdöme kunde denna bild giva anledning. Den har den enkelhet i konturerna, som är ett villkor för att en ordmålning skall kunna reproduceras i fantasien, och den ger tillika blicken fästepunkter — i brunnssvänglarnas karakteristiska linjer, som höja sig över dimslöjan, och längst borta i åsarnas fjärran mörka rand som tecknar sig över dimhavet. — Andra delar av samma skildring av frostnatten, vilka icke äro avsedda att reproduceras som synbilder, ge flere av dessa detaljobservationer, som äro utmärkande för den naturalistiska beskrivningen och ge den dess prägel av ibland nästan vetenskaplig exactitude. Karakteristiska äro häradshövdingens observationer av termometer och vinddrag och av växternas utseende före och efter frosten. Och berättelsen om kapten Thorelds hemfärd under natten röjer en avsikt att skildra allt med minutiös precision, på samma gång som strävan att noggrant utmäta det ögonblick då hotet om frost blir verklighet, ger skildringen en fullkomligt dramatisk spänning.

\*

Medan sålunda miljön i den naturalistiska romanen blev en faktor av största betydelse, blev hjälten i hög grad passiv, en lekboll för omgivningens övermäktiga inflytande. Hans obetydliga handlingar intressera föga nog i sig själva. Hans litterära uppgift är främst att representera det samhällsliv romanen vill skildra. Naturalismen trodde ej på viljan, som skapar hjälten, den trodde på miljön, som danar genomsnittsindividen. Tidens skeptiska syn på tillvaron såsom en grå vardag utan glans har fått ett karakteristiskt uttryck i Zolas ord: „Fatalement, le romancier tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune. — On a voulu la médiocrité courante de la vie et il faut y rester.“<sup>2</sup> Vad som höjde sig över

<sup>1</sup> a. a. sid. 235—239.

<sup>2</sup> Les romanciers naturalistes s. 127—128,



det vanliga, framstod i den naturalistiska romanen både såsom ett kompositionsfel och som en osannfärdighet.

Huvudpersonerna i Tavaststjernas böcker äro i detta avseende typiskt naturalistiskt uppfattade. Tavaststjerna har inte skapat en enda gestalt, som höjer sig över de vanliga måtten. Ben Thomén, redaktör Vahlin, den stackars Hannes i „Fostermor och fosterson“, huvudpersonen i „I förbindelser“, Gustaf v. Klercken i „I förbund med döden“, baron Steven i „En patriot utan fosterland“, alla beteckna de blott olika grader av svaghet, av beroende av omgivningen. Ben Thomén går under för sångarlivets frestelser i studentkretsarna, redaktör Vahlin förkväves i småstadens stillastående atmosfär — där livets romantiska glans, som man inte helt kan undvara, representeras av varietén på Fördärvet — Gustaf v. Klercken slites ut i samhällsmaskineriet. — Men ingen har kraft att bryta sig en egen väg genom livet.

I stället framträder en stark benägenhet att idealisera svagheten. „Ni är av för mjuk metall, ser ni, för god och kanske för ädel metall, ni plattas ut och fördärvas, medan de andra ännu kunna göra sin tjänst länge, emedan de äro av hårdare och simplare beskaffenhet“, säger fru d'Ottange till von Klercken.

Denna medkänsla med svagheten är naturligtvis ett för Tavaststjerna karakteristiskt, subjektivt drag. Men satsen att den svaga är god, den starka är ond, tyckes tillika vara karakteristisk för tiden. Som segraren och den besegrade stå ond och god vid varandras sida i flere av naturalismens representativa verk. Olle Montanus i „Röda rummet“ dränker sig, och Falk resignerar och „plattas ut och fördärvas“ i samhällsmaskineriet, medan brackorna och de onda fortsätta sitt liv i allsköns välmåga och förnöjelse. Gervaise i *L'Assommoir* är god och svag och går under, medan „les Lorilleux“ med hårda händer värja sin position. Hur många gestalter av typen „un cœur simple“ har icke naturalismen skapat — goda, svaga, ödmjuka, översedda och missaktade av världen, av de starka och brutala som härska i den. Jag påminner om Fröding —



i trældom och förnedring din rygg skall du kröka  
som slav och som sköka  
en gång för din kärleks och vekhets skull

En skönare gloria än Fröding har väl ingen tänt kring svaghetens böjda huvud.

För tidens litterära uppfattning blir sålunda kraft gärna liktydig med hänsynslöshet, brist på känsla och förfining. Filistern, brackan är stark med sitt grova skinn och sina hårda nävar, som icke tveka att gripa tag av fruktan att skada eller träda andras rätt för när. Hans grova nerver reagera inte för de växlande intrycken från yttervärlden. Men den känslige och förfinade är ständigt underkastad inflytandet av omgivningen. Naturalismens teori om miljöns betydelse leder sålunda i sina konsekvenser till att romanernas hjältar mycket ofta bli svaga stämningsmänniskor, som leva blott för att låta intryck och stämningar strömma ned över sig.

Ett motsatsförhållande mellan den gode och på samma gång svage och den starke och onde tecknas i flere av Tavaststjernas böcker. Sålunda är Ben Thomén den svage, men tillika den förfinade och andligt rike i förhållande till Syberg, brackan och filistern, som här har fått en ganska utpräglad skurkaktig fysiologi. Ben är en människa som lever i stämningar, vars svaghet och vars livs rikedom ligger i hans mottaglighet för stämningen.

I „En inföding“ står den försynta, inåtvända, djupa naturen gentemot den tilltagsna, kalla och ytliga. Lehtimaa och Kalle Pihl i „Hårda tider“ erbjuda likartade motsatser. Också Lehtimaa karakteriseras såsom en smula drömmare och poet, medan Pihl är den kalla, onda handlingsmänniskan, som samvetslöst exploaterar Lehtimaas svaghet och naiva oerfarenhet.

„En inföding“ och „Hårda tider“ ha ännu ett motiv gemensamt: den förorättade svaghetens förtvivlade, laglösa revolt-handling. När Vahlin märker att Hård kallblodigt begagnar sin makt över Hilma, jagar han i förtvivlad vrede ett hagelskott i knäna på Hård. Och Lehtimaa mördar Kalle Pihl och Anna



Mellilä. Sådant detta motiv är utformat i „Hårda tider“ röjer det sitt samband med liberalismens allmänna idékrets, som framträdde på olika kulturområden, bland annat även i yrkandet på mildare domar över dem som förbrutit sig mot samhällslagarna. Brottet framstår för denna uppfattning mer som en följd av den mänskliga svagheten än som en frukt av ond vilja.

I detta medlidande med svagheten möter oss ett av likhetsdragen mellan 1800-talets naturalism och 1700-talsdikten med dess ofta nog sentimentala sympati för de olyckliga, de fattiga och förtryckta — för „uslingen“. Det är samma liberala grundåskådning, som vill förklara och förstå och förlåta. „Tout comprendre c'est tout pardonner“ är en för naturalismens psykologiska uppfattning typisk sentens. „Comme on sent que l'auteur explique et pardonne!“ utropar Zola på tal om „Madame Bovary“. I överensstämmelse med den milda uppfattningen av de mänskliga felen och svaghetererna sökte naturalismen framför allt uppvisa de förmildrande omständigheterna. Det gäller att följa med vad som rör sig på djupet av själen, det gäller att skildra även de små, omedvetna rörelserna i vilja och känsloliv.

För att återvända till Tavaststjerna: hur förklarar och förlåter inte han också. Till huru hårda omdömen kunde inte nakna fakta föranleda både i fråga om Ben Thomén, redaktör Vahlin och baron Steven! Men när författaren skildrar huru allt gick till, kan ingen egentligen våga ett förebrående ord. Och författarens sympati och medlidande följer även utan tvekan Lehtimaa, när denne, uthungrad, jagad och förtvivlad, med ett yxhugg faller Kalle Pihl till marken.

Mot Tavaststjernas radikala underkännande av handlingens betydelse som vittnesbörd om personligheten fann sig Neiglick föranlåten att protestera i sin kritik över „En inföding“. Han skämtar här över att alla Hårds goda gärningar betraktas som idel skrymteri, medan författaren ger sig all möda att förklara vilken ofantligt nobel ande redaktör Vahlin döljer under ett föga märkligt yttre. — Till ännu livligare protester kan „En patriot utan fosterland“



ge anledning. Tavaststjerna är här verkligen obillig i sin fordran att man skall erkänna den inre ädelheten hos denne herre, vars liv knappt uppvisar en enda handling av något värde, medan det är uppfyllt av tvetydiga eller rent av lumpna.

Här röjer sig emellertid ett visst byroniskt drag i den psykologiska uppfattningen. Baron Steven är en variant av gestalten med dandymasken. En annan figur av samma typ är kapten Thoreld i „Hårda tider“. Även han är moraliskt långtifrån oantastlig, och han kan till och med begå lumpenheter. Men icke desto mindre förutsättes det att han äger en oförstörd inre fond av ädelhet och finhet, vilken är det verkliga i hans väsen. En sådan byronism sammangår väl med naturalismens psykologiska uppfattning, ja den anses ju t. o. m. vara ganska karakteristisk för riktningen. Särskilt hos de ryska naturalisterna är ju den Byronska typen vanlig. Men väl är detta ett av de drag, genom vilka naturalismen närmar sig romantiken. En gestalt sådan som kapten Thorelds kan sägas vara i ganska hög grad romantiskt betonad.

Karakteristisk för Tavaststjernas liksom för naturalismens psykologiska skildringskonst är uppfattningen av de små motsägelsefulla och försåtliga själsrörelserna, vilka ha sin källa i det omedvetna eller blott halft medvetna jaget. Den naturalistiska människoskildringen känner också de små rörelserna av halft omedveten, instinktiv beräkning. Om en författare av den äldre skolan upptäckt en sådan rörelse, skildrade han den oftast med djupt ogillande såsom ett förrädisk vittnesbörd om dolda djup av ondska och falskhet. Naturalismen var betydligt mera skarpsynt och skeptisk, men också betydligt mera tolerant och förlåtande i bedömandet av frågor som röra bevekelsegrundernas renhet. Den var medveten om huru vanliga de äro, dessa små självbedrägerier, medveten om huru mycket en människas sjäsliv rymmer, som hon inte vill vidgå för sig själv. Den röjde, obarmhärtigt måhända, men oftast utan indignation den omedvetna lögnaktighet, som i högre eller lägre grad präglar de flesta människors inre liv. I detta avseende



som i så många andra ger „Madame Bovary“ urtypen. Allt det självbedrägeri, som är betecknande för ett sjäsliv, blottat på äkta omedelbarhet, är här avslöjat med säker hand, men ändå med ett slags mildhet och medlidande. Gång på gång visar Flaubert, huru Emmas handlingar dikteras av fåfänga, när hon tror att det är kärlek. Men det är något i sättet att berätta som hela tiden viskar: detta är dock så allmänt mänskligt.

Det är i synnerhet i „Lille Karl“ skildringen dröjer vid oförmågan att känna helt och omedelbart, att känna så som man ville tro att man känner. Med en underlig oförmåga att fatta det väsentliga i upplevelsen riktar gossen uppmärksamheten på rent yttre ting i stunder, då själ och känsla helt borde vara riktade inåt. Prof. Söderhjelm har fäst uppmärksamheten på skildringen av lille Karl vid sin mors dödsbädd: han står där och ser med stora ögon på allt som är ovant och underligt, och ingenting av det rent yttre som sker omkring honom undgår hans uppmärksamhet. — Karakteristiskt är också att lille Karls självbeundran och självmedlidande så lätt vaknar och förminskar värdet av de goda gärningar han råkar utföra och tar bort omedelbarheten av hans sorger. Tavaststjerna känner väl till den benägenhet att spela teater för sig själv, som är så betecknande för fantasimänniskor, i synnerhet helt unga.

Så verklig Sigrid Walborgs smärta än är när hon beslutar att avstå från Ben, så går hon ändå omkring och spelar den uppoffrandes roll för sig själv. Med ett slags ljuv hopplöshet bereder hon sig att bli martyr för honom, hämtar tröst ur sitt goda medvetande om sin ädelhet och är mera svärmisk än någonsin. Hon studerar in avsägningsscenen ord för ord — till sist ville hon säga att hennes lycka hädanefter skulle bestå i medvetandet att hon gjort sitt bästa för Bens framgång, men älska honom skulle hon alltid.

Detta är fint och vackert på sitt sätt, men inte vackert så, som en äldre generation skulle ha fordrat, ty det är inte omedelbart. Även Sigrid har den för fantasimänniskor ofta karakteristiska oförmågan att samla sig om det innersta väsentliga.



Hon glömmmer nästan vad hennes uppoffring reellt innebär för att drömma om den vackra roll hon skall få spela.

En liknande benägenhet att spela teater har i viss mån också den unga Louise von Blume, och hos den stackars Lehtimaa är den ganska starkt framträdande. Där den benägenheten finnes, där är man aldrig fullt säker om bevekelsegrunden till de goda handlingarna. En följd av medvetandet om vanligheten av detta drag blir en tveksam skepsis i bedömandet av gott och ont. Denna skepsis — som naturligtvis sugit näring ur många olika källor — framträder på mångfaldiga sätt i tidens litteratur. Ett representativt uttryck har den fått i Frödings „En fattig munk från Skara“ —

Den gode han är väl ej så god  
som själv han tror i sitt övermod.  
Den onde han är ej så ond ändå  
som själv han tror, när kvalen slå.  
Thy skall du ej mycket berömma,  
ej mycket häckla och döma.

En av de stående anklagelser kritikerna av en äldre skola brukade rikta mot Tavaststjerna gällde ju den bristande idealiteten i uppfattningen av kärleken. På naturalismens fält står Tavaststjerna när han skildrar den kärlek, som är blodets röst, eller när han rör vid erotikens grövre former. Där är skildringen av Ben Thoméns förhållande till Johanna, som börjar med den nästan vackert skildrade scenen i skogen när brytningstidens rörelser första gången bölja genom gossens själ, och som slutar med den pinsamma episoden, som ger anledning till brytningen med Walborgs. I flere andra böcker rör Tavaststjerna ju också rätt hänsynslöst vid den lägre erotiken. Och en viss „bristande idealitet i uppfattningen“ präglar väl också såväl en del novelers som några dikters skildringar av badortsflirt och salongs-koketteri. I allt detta framträder naturalismens väl i någon mån överdrivna medvetande om yttre faktorerers betydelse för själs-livets rörelser. Naturalismen betonade inte bara blodets makt,



den framhöll också huru omgivningen, en sensuellt betonad atmosfär, påverkar stämningslivet.

En bland de för naturalismen konstitutiva idéerna var ju, att diktens livsskildring skulle vara grundad på iakttagelse av verkligheten. Det subjektiva drag, som naturalismens livsskildring så ofta har, står i samband med denna fordran. Huru skulle väl diktaren studera själslivets dolda och flyktiga rörelser, om icke genom själv- iakttagelse! Brandes talade i det ovananförda brevet till Tavaststjerna — i anledning av „Hårda tider“ — om att så många av de helt ungas böcker voro egenkära självbeskrivningar. Detta för de naturalistiska romanerna betecknande drag av självbeskrivning och självanalys kan väl ibland verka tröttande, men det ger nog också många av tidens karakteristiska verk en egen charm. Måhända var det så att naturalismens teoretiker, kritikerna, i allmänhet voro mera påverkade av den franska naturalistiska skolans teori, att romanen främst skulle vara samhällsskildring, medan hos de nordiska diktarna själva den nordiska själsläggningen framträder i en mer individualistisk lyriskt personlig stämning. — Vi påminna oss Neiglicks kritik av „Barndomsvänner“. Också Tavaststjernas människoskildringskonst är ju i allmänhet starkt subjektivt betonad, och har sin begränsning just i dess subjektivism. Men tillika ger detta drag hans böcker mycket av deras personliga tjusning. Av hans diktnings gestalter ha de flesta något av hans egen själs fina lyrism, dess vekhet och värme. Här beror ju så mycket av huru dant det väsen är, som biktat sig i romanernas figurer. Men den som skildrade lille Karls oroliga fantasiliv och brådmoget undrande försök att orientera sig i livet, som i „Barndomsvänner“ skildrade det ungdomliga drömlivets skeppsbrott i verklighetens värld, som skildrade Gustaf von Klerckens förbund med lidandets makt och dödens — hans väsen hade intet av den pretentiösa egenkärlek, som gör den litterära självbeskrivningen outhärdlig.



De naturalistiska drag som präglade Tavaststjernas författarskap bero väl dels på att han med sitt väsen införlivat tidens och riktningens karakteristiska tankar och åskådnings-sätt, vilka ju ytterst ligga till grund också för det stilistiska idealet. Dels bero de på direkt inflytande av naturalistiska — franska och skandinaviska, särskilt danska — författare. Jag har i den föreliggande studien sökt antyda de typiskt naturalistiska dragen i Tavaststjernas prosadiktning och påvisa deras samband med riktningens teorier, utan att här undersöka i vad mån de möjligen kunna bero på direkt inflytande från tidigare författare. Detta vore naturligtvis väl värt en annan undersökning.

I sista kapitlet av „Les romanciers naturalistes“ talar Zola om huru nästan alla de naturalistiska författarna äro i högre eller lägre grad inficerade av den romantiska smitta de inandats i sin ungdom, då den flodvåg av lyrism, som var den romantiska rörelsen, i sina böljor dränkte all logik, all analys, allt sunt förnuft. Lyrism och romantik äro för Zola nästan identiska begrepp. — Kunna de franska naturalisterna ej fritagas från att i någon mån trots allt vara romantiker och lyriker, så kunna de nordiska författarna det än mindre. Och särskilt hos Tavaststjerna med hans i grunden så djupt lyriska läggning framträder ett romantiskt drag alltid på samma gång som den medvetna anslutningen till naturalistiska ideal trycker sin prägel på hans författarskap. Stilen i „För morgonbris“ var stämd i en nyktrare ton än den som karakteriserar de föregående decenniernas diktning. Tavaststjerna upptog motiv ur den materiella kulturens värld, och med den nya ämnekretsen införde han också en ordgrupp, som förut varit ytterst sparsamt företrädd i vers, nämligen de främmande ord som beteckna begrepp tillhörande den internationella materiella kulturen. Typiska äro i detta avseende dikterna „I kupén“ och „Ångbåtsinteriör“ med sin doft av Europa, av internationell, kontinental kultur. — Men det fanns också ren romantik i „För morgonbris“ — i de skära naturbilderna, i den fina, lyriska stämning som skapade bilden







(IV: 2, 202). — Enligt Strömborg är det möjligt, att blott stroferna 1 och 2 förskriva sig från 1856, medan de återstående sex stroferna tillkommit 1858; Estlander går längre: han förlägger stroferna 3—8 till 1858.

Om vi nu granska den hävdvunna, ytterst alltså av Strömborg uppställda kronologien för *Soldatgossen*, finna vi följande: —

De argument, som anförts till stöd för åsikten att Runeberg i december 1856 vidtagit med nedskrivningen av sin dikt, äro så pass starka, att vi kunna anse oss berättigade att acceptera detta första datum.

Runeberg har antagligen börjat nedskrivningen efter den 7 december och före den 20 december 1856.

Vad den tidpunkt angår, då dikten nådde sin fullbordan, har Strömborg icke anfört något motiv för sin åsikt, att detta skulle ha skett i februari 1858. Men vi misstaga oss knappast om vi förmoda, att det är i kalendern *Veteranen*, i halvsekelminnet överhuvudtaget, Strömborg haft den medvetna eller omedvetna utgångspunkten för sitt antagande beträffande själva året. Men varför just februari månad utpekats, detta förefaller mig högeligen mystiskt. Kanske ligger emellertid saken helt enkelt så, att denna februari månad tycktes biografen väl fattig på märkliga händelser i föremålets liv — den var, kort sagt, ledig. Och så tog han och utfyllde den med fyra, alternativt sex, strofer ur *Soldatgossen*. — För Estlander har i varje fall, som vi sett, ett orsakssammanhang bestått mellan den „rörelse“, som bl. a. ledde till *Veteranens* utgivande, och Runebergs beslut att återupptaga det sedan december 1856 vilande arbetet på *Soldatgossen*. Det Strömborg'ska „Februari“ tyckes emellertid ha förefallit honom lika mystiskt som det förekommit oss, och han har ersatt det med „början av året“.

Krigets halvsekelminne bildar i och för sig intet dåligt underlag för åsikten, att 1858 vore *Soldatgossens* avslut-



ningsår. Visserligen anför ju Aug. Schauman, att den „patriotiska rörelsen“ erhöi sin egentliga väckelse först genom Edvard Berghs upprop i Åbo Underrättelser i juni månad (Från sextionden, II, 1893, 289 ff). Men härtill kunde anmärkas dels, att frågan om veteranerna på sätt och vis hade berörts redan i slutet av föregående år (se Schauman), och dels och i synnerhet, att Runeberg, som ju levde i krigets minnen så som ingen annan, verkligen inte hade behov av någon extra påstöt utifrån för att ha klart för sig, vad året 1858 innehar så i det ena som andra avseendet. I denna riktning torde väl Estlander ha resonerat, då han beslöt att göra Strömborgs åsikt till sin och förlade Soldatgossens färdigblivande till början av 1858. Han har betraktat Berghs artikel, inte som en utgångspunkt för „rörelsen“, utan som en yttring av den samma fosterländska stämning, som hos Runeberg tidigare än hos någon annan, redan i årets början, hade trängt sig fram till ett uttryck i beslutet att fullborda Soldatgossen.

Ett ganska gott skäl har således kunnat anföras till förmån för den Strömborg-Estlander'ska åsikten. Den är emellertid oriktig.

Bland ett antal brev ur Aug. Schaumans brevsamling, vilka överbibliotekarien Schauman benäget tillåtit mig att taga del av, har jag funnit ett, som ger oss ett annat och riktigare svar på frågan om Soldatgossens avslutningstid.

Brevskrivaren är Edvard Bergh, en av tidens ställningar och förhållanden djupt intresserad man således, därtill en väl initierad man. Han befinner sig i Helsingfors, hans adressat är sedan vidpass ett år tillbaka stadd på resa i främmande länder. Och det långa brevet har — som man kan tänka sig — karaktären av en sannskyldig rapport, där notiserna tränas om plats.

Bergh avslutar sin krönika med dessa ord: „Jag har sparat det bästa till sist. Runeberg har nyligen skrivit ett



stycke af Fänrik Stål, till hvilket han sjelf satt melodi. Se här har du det:

## SOLDAT-GOSSEN

[Avskrift av diktens åtta strofer.]“

Edvard Berghs skrivelse är daterad den 7 februari 1857, och då den författas har Runeberg „nyligen skrivit“ *Soldatgossen*.

Vad detta „nyligen“ rätteligen innebär, kan naturligtvis inte exakt sägas. Men mindre än tio à femton dagar kan väl inte gärna avses (Bergh har ju hunnit få en avskrift av dikten) och knappast heller mera än två à tre veckor. Vi skulle då komma till tiden 15—25 januari såsom ungefärligt avslutningsdatum för *Soldatgossen*, i runt tal således: mitten av januari.

Ovan ha vi sett, att Runeberg antagligen började skriva ned sin dikt mellan den 7 och 20 december.

*Soldatgossens* ungefärliga nedskrivningstid blir således: mitten av december 1856 — mitten av januari 1857.

Denna tidrymd på fyra à fem veckor kan möjligen synas något kort, för Runebergs förhållanden. Men dels veta vi ej, när motivets inkubation — Werner Söderhjelm's målande uttryck — vidtog. Och dels kan melodien ha spelat sin lilla roll som en påskyndande faktor.

Genom L. Dietrichson (vars uppgift nu på sätt och vis bekräftats av Bergh) veta vi, att Runeberg gnolade på en melodi, medan dikten utarbetades (*Bilder fra Finland*. Nordisk Tidskrift, I, 1863, 129). Måhända kunde vi säga, att det poetiska och det musikaliska uppslaget hade givit sig samtidigt. Och att melodien har underlättat poemets tillblivelse och hjälpt denna dikt att komma till världen i litet snabbare tempo än flera av de andra sägnerna.

Då manuskriptet till *Soldatgossen* bevarats, äger naturligtvis Berghs avskrift ingen betydelse som text betrak-



tad. Med den första tryckta versionen överensstämmer avskriften däri, att den (strof IV, vers 2) har det oegentliga uttryck, som 1860 förbättrades: han föll (fr. o. m. 1860: dog) för ädla sår. Skiljaktigheter åter äro: Min mor hon gret (IV, 5): Men mor hon gret — Sen blef hon lagd på bår (IV, 6): Så blef hon lagd på bår — Der vill jag ock försöka på (VIII, 5): Der vill ock jag försöka på.

Först efter en blick på manuskriptet (som jag icke nu haft tillgång till), kunna vi avgöra, om Berghs varianter verkligen återgå på detta. I så fall har Runeberg företagit de tre ändringarna i sitt manuskript hösten 1858, då han redde sig att publicera *Soldatgossen* i kalendern. Men jag misstänker, att de Bergh'ska läsarterna helt enkelt äro att rubricera som kopistslarv. Att avskrivaren varit snabb i vändningarna, finna vi nämligen både av den särdeles summariska interpunktionen i allmänhet och den ortografiska kuriositeten (IV, 3) i synnerhet:

„Jag tänkte då jag hvet ej hvad.“

*Olaf Homén.*



## LIDT OM STIL.

### NOGEN BETRAGTNINGER.

For en poeta militans er et slikt emne som „stil“ selvfølgelig et yderst delikat emne, eftersom jo hvert ord kan udlægges som fordækt selvforsvar og anbefaling av ens egen stil — en mistanke som kan ligge nær i vor literært en liden smule næringsdrivende samtid. Mindre livsfarlig blev det vel om én kunde skrue emnet tilbage og formumme sit syn — henlægge sine uforgribelige bemerkninger til kunsten i en svunden tid; eller til andre kunstarter end den skrivende. —

Det almenheden lider under, er konfusion med hensyn til begrebet „stil“ og hvad dermed skal forstaaes. Vi har saaledes i Norge netop paa grund av denne konfusion oplevet en slik feide, hvor striden paa kosteligste maade ganske udarted og endte paa vidderne langt væk fra sagen: den saakaldte rettskrivningsstrid, som begyndte vaaren 1918. Som maaske bekendt indtræder jo denslags sproglige konvulsioner med bestemte mellemrum i vort land: en del av folket kan ikke forsones sig med at en historisk forfalds-periode dog ogsaa er historie, som uvægerlig, her som i andre folk, efterlader sine uudslettelige spor — en rationalist vilde kalde dette deres ustillelige sug under brystet „le mal romantique“. Men hertil kommer saa de politiske manipulationer, som spiller ind, fra de enkelte statsmænd, hvis parlamentariske karakter er ved at bli ganske præglos og blank paa grund av slit og derfor, med disse bestemte mellemrum, griber til sproget for ved den program-post atter at stive sig av som radikaler . . . for ham, den program-forfuskede



synder, som en art altergang, men for os derimod, som slet ikke behøver denslags moralsk fornyelse, bare en ny skamløshed. Bortset fra denne de politiske vindkværners manøvre og tat saglig, i sin brede almindelighed, er sprogkampens periodicitet her hjemme i virkeligheden at betragte som nationale fødselsveer; og en skildring av den opover tiderne med de specielle indre motiver, hvergang riden kom, vilde bli énsbetydende med fremstillingen av en integrerende og vigtig del av Norges kulturhistorie. Denne sidste gang var forresten sprogstriden et slag for den endelige forsoning av folkemaal og riksmaal; den tænktes indledet ved tilnærmelse i det ortografiske. Der blev skreket op fra riksmaaletsleiren — og efter min mening med fuld ret, allerede av den simple grund at en ortografi av hensyn til skolen bør vare mer end ti aar, — og i 1907 fik riksmaalet sin nye. Men begrundelsen fra dette hold var imidlertid egentlig at reformen, som en bondeful rævestrek fra maalmændene, blev énsbetydende med at ødelægge hele det norske sprog . . . sprogsansen, stilen — intet mindre! Spørsmålet blaaste sig op, saa selve sagen ganske forsvandt; og dermed var vrøvlet sluppet løs i sin skyllende vaarflom, det syded og buldred — et muntert kaos tilslut! Resultatet blev da ogsaa at modstanden kørte sig ut i grøften, saa der nu intet andet er at gøre end at begynde ganske forfra igen, nemlig med — ortografien, som var sagen. Og den parlamentariske synder, som denne gang gik til alters i det nationale, stived sig atter av. Han seirer, ialfald foreløbig.

Men den indre og fælles aarsag til at en slik konfusion har kunnet holdes gaaende næsten et aar er selvfølgelig at begge leire overvurdered den rent ydre orddragt og i den saa det konstituerende element i et sprog — det er jo ikke egentlig den som gør vort sprog til norsk. Og det feilsyn igen hænger sammen med og har sin forklaring i den paa saa mange omraader udpræget formalistiske sans ved vor stamme; man kommer jo ved denslags udslag til at mindes f. eks. vor oldtids kunstlede skaldedigtning — den kendsgerning nemlig at en digtning, som randt op i den pureste rebus, dog kunde holde sig saa længe og udgis for og æres som digtning; man mindes sagførselen og prokura-



torknebene i Njálssaga; man mindes til og med normannisk kunst, man har mødt i Syden . . . søile-leken i Monreales klostergaard ved Palermo, det vidunderlig gratiøse og fuldendte, men stofløse, hvorav intet videre udvikled sig, til forskel fra, ja i modsætning til den longobardiske tunge ornamentik, som spillede ind ved renæssancens kunst og hvorav saameget grodde. Med dette stammens anlæg, mener jeg, kom man let til at overdrive ud i det uhyrlige denne reform i det ortografiske og fremkaldte altsaa tilsidst det rene virvar.

Men til konfusionen bidrog ogsaa at man ved glosen „stil“ blandede sammen to begreber, som intetsomhelst har med hverandre at gøre, nemlig stil i den skrivande kunst og „stil“ i betydning av udarbeidelse i morsmaalet paa skolen.

Kaoset blev som sagt ganske vidunderlig tilslut. Men grossere, journalister, fabrikchefer, forfattere var i den skønneste enighet om hvad „stil“ var. Og til værn om den vil de endog oprette et sprogsmagende raad sammen for at præmiere værker skrevne i det bedste norsk. Det indre kaos gliste just frem i den bristeløse enighed. Og sprogstriden her iaar er et ferskt eksempel paa konfusionen ude i almenheden med hensyn til begrebet stil.

Den, som rødmaler en laavevægg av uhøvlede bord, har én teknik; og allerede den, som „rosemaler“ et kistelaag en lidt anden, et andet lag med kosten og kast med armen, et lidt andet „foredrag“, en lidt anden „stil“. Men „malere“ er de begge; og maalet er at gni farverne godt ind i veden; fælles for dem er endvidere at de fører en flydende kost. Og den, som maler en graalys sommernat, eller den, som skal fæste ned paa lærredet den bristefærdige sjæl i et barns blik, se han har endnu en ny teknik. Men „maler“ er han ogsaa; og det redskab, han holder i sin haand, ligner væsentlig de andres og ogsaa det er jo flydende. — Saa og med „stil“ i ordets rige. Den, som sidder og smir sammen en leder i en avis; eller den, som staar oppe paa en prækestol og dunker de evige sandheder ned i hodet paa en forstokket menighed; eller den, som jager rundt paa folkemøder



for at hugge ned en politisk modstander og plugge ind sit partis program-poster — alle disse kan nok ha personlige uligheder og indbyrdes avvige i sin form, i stil, teknik, i holdning og armens kast, men stort set ligger dog deres foredrag væsentlig i samme plan; alt mødes alligevel i det fælles maal: Det, det gælder for hver især, er at gni sin farve ind i veden. Og det igen afhænger av om han eier det, man kalder „flydende pen“ eller d: o foredrag. Men derimod kan den fabrikchef eller den grosserer, som sidder og avfatter en forretningskrivelse til et andet firma, neppe siges overhodet at benytte sig av „stil“ selv i ovennævnte betydning, det blev lige træffende som at si om ham, som rød-maler en laavevæg, at han fører en flydende kost.

Der gives forskellige arter stil, som hver har sine særlige blomstrings-perioder i kunstens historie, ligesom det enkelte menneske igen kan opvise gennem aarene forskellig slags stil, saaledes røber jo f. eks. Cellini's første lille voksudkast til Perseus, som dræber Medusa, en ægte italiensk hverdagslighed, men livfuld og umiddelbar: med hodet lidt paa skakke, sammenbidt mund . . . med en mine som om han knækked utøi mellem neglerne; men resultatet, den færdige brøuse-statue, blev pompøs, blev ren klassisk stil: den er næsten vokset guldsmeden Cellini og hans prosaiske væsen over hodet. Allerede denne art individuel udvikling umuliggør det for én at finde et almengyldig princip for sortering av stil, endsi: av kunstnere efter stilen. Lete efter et eksakt kriterium her blir jo i grunden som at lete efter det for begrebet kunst eller digtning: Der gives intet fælles kriterium; det blev i tilfælde bare saa omfattende at det blev indholdsløst og ubrugelig. For man kan jo være digter av mange grunde. Man er først og fremst digter for sin egen skyld: man kan ikke andet! Man kan ikke andet end dele sin fryd med andre. Eller dele sin kvide med andre. Det sidste er jo, moralsk set, mindre hensynsfuldt mod éns medmennesker, for ikke at si helt forkastelig — og det faar man da ogsaa, som bekendt, titt og ofte nok høre fra godtfolk. Derfor kan selvfølgelig ogsaa en saadan digter si til sig selv, naar han ved de første graanende haar er i det moralske hjørne: „Kan jeg direkte bidra til at f.



eks. folket ser klarere ind i sin egen sjæl, og i politik og aandsliv, og ogsaa i kunst, tar sit valg mindre i blinde end det gør, saa har jeg heller ikke som folke-opdrager kastet mit arbeid bort.“ Digter blev han dog ikke av den grund. Og gaar man paa akord her: er man digter av denslags grunde, det vil si, av grunde udenfor én selv, saa blir jo digtningen bare didaktisk-moraliserende virksomhed. Denne almene trang indenfra er det som først og fremst karakteriserer en digter. Den er hans ophav. Dernæst er en digtnings maal, utalt i sin store almindelighed, at iklæde psykologiske fænomener kød og blod — og den, som ikke evner det, er heller ikke kunstner. Endvidere: dette sker igen paa yderst forskjellig vis — efter de organer i sin egen psyke, man fortrinsvis benytter sig av; der er en uendelighed av nyancer. Nogen digter med sin hjerne: idéen først! og til den tegnes mennesker. Det er jo en farlig metode: da maa idéen helst være rigtig for at sikre værket lidt langt liv; for ramler den som avlægs, er det rent et træf om ikke det hele ramler — det er ikke alle som er saa slumpeheldige som Bjørnson i *Over ævne*, 1. Andre digter med sin sjæl, nogen med sine ytre sanser, med sine øine, sine nerver osv., endog med epidermis — et mylr av uligheder! Og fællestræk for gruppen blir alene dette, at al deres digtning render op av éns eget skikkelses-ynglende geni . . . en blind blomst som vokser av sevjer indenfra. Men i dette valg av organ stikker det egentlige og varige skille mellem kunstnere, ikke netop i det modstridende program-ord paa -isme. Des vanskeligere blir de for den overfladiske kritik at indregistrere, men de er jo ikke mindre digtere for det. Det er endog udelukkende blandt disse, at det banebrydende dølger sig.

Men jeg skal snu i tide og søge ud igen av æstetikleriets krattskog. For altsaa at komme tilbage til stil: Bare et par saadanne flygtige bemærkninger om hvad en digter er, viser tilstrækkelig hvad eo ipso stil her maa bli, selv om det godtgør at der jo intet fælles sorterings-kriterium gives for den ting. Da ser jeg altsaa ganske bort fra alt kelnervæsen i litteraturen, som for tiden er en mere udbredt end egentlig interessant foreteelse, da den kunst jo ingen stil eier, eftersom den ikke er udtryk for no-



get indre — blot er en servering for at takkes en bestemt sort ganer i øieblikket. Og blandt disse findes ogsaa enkelte av dem som skriver i den flate og rent ydre hensigt at bli „berømt“, stor digter, folkeskald e. l.; for hvor berømt det end lykkes ham at bli, er hans „stil“ desuagtet stundom ganske ligegyldig, ialfald i denne vor forbindelse. Endvidere ser jeg bort fra det folkelige begreb „stil“; jeg tænker ikke paa forretningsmandens stil, som jo væsentlig falder sammen med den i skoleguttens norske stilebog; der er intet andet krav end det til korrekt ortografi og koncist udtryk — ingen billeder! Billedet er av det onde og den stils feil, — hvis det da ikke er saa fortærpet og slidt at det er stivnet til almeneie. Intet er fjernere seidmandens kunst end hans stil.

Men vil man alligevel sortere i hovedgrupper efter grove almenkriterier, kunde man f. eks. gøre det ud fra et visuelt princip, bogstavelig talt ud fra et s y n s punkt. Da fik man først den flate stil — p l a n e t s stil, den fortællende, den retoriske, den til brug i avislederen og ved al direkte prædiken; ogsaa videnskabsmanden bruger den. Alle saakaldte nationalskalde hører hid, enhver som direkte vil indprente sandheder, ligesom de som lager døgn-indlæg, tilsigtende virkning i øieblikket. I det hele alle de hvor personligheden og produktet ligger synlig i selvsamme plan. Man hører h a n s stemme den hele tid. I problem- og tendens-digtningens tider er det s t i l e n. Og den episke stil, ættesagaens upersonlige granit, maa regnes hid — at si naar man tar den oprindelige situation med, nemlig sagamandens personlige nærvær, selv om han ikke bruger presens og jeg, selv om han tilsyneladende helt har sluppet motivet av sin haand, saa det staar frit og ved egen hjælp; trods sin objektive kølighed er han der bestandig, man ser hans ansigt og hans mund og de rappe smaa blunk i øiet. Og det ligger alt i samme plan. Ligesaa med den italienske novelle.

Og da opfatter jeg altsaa stil i kunsten vidt: som anlæg, konstruktion, reisning; jeg tar ikke bare med rytme, tempo, ordvalg. Til denne gruppe stil hører i grunden ogsaa de forfattere, som i virkeligheden er blottet for personlig stil. Og jo bredere den opfattes, des mer oplysende blir et blik paa journalistens



stil, naar han ovenpaa den megen literatur-læsning sætter sig ned og selv vil lage kunst i betydning av menneskeskildring: selv om han er i god tro, er hans værk som regel bedst i kapitel I. eller akt I. — i anslaget: man ser dem iblandt formelig sætte sig til skrivebordet, fyldt av sit motiv; og det er et gennemgaaende træk at det flauer av mod slutten, og det hjælper lidet at dække over med vitser og fagter. Hos ham mangler ialfald planets stil indre magt. Det dirrer ikke inde i læseren, efterat man er færdig. — Hit hører endvidere al den kunstnerisk ligegyldige underholdningsliteratur.

Det er de fleste forfatteres stil. Nogen indvender at det er den svageste form for stil. Men de fleste siger, det er *stilen*. Dens væsen er energi. Det aktive er foran. Digteren foran tingen. Men selv de som ikke mener det er *stilen*, ved dog at blandt de stilister møder vi stor kunst. For der er blandt deres repræsentanter skikkelser av stort, uhelbredelig prædikant-naturel, hvis styrke ikke er det, vi forstaar ved kunstnerisk stil; den ligger overhodet ikke i stilen. Blandt de stilister møder vi f. eks. Strindberg. Strindberg ligger altid i samme plan, det er Strindberg's stemme, *bare* Strindbergs stemme. Der er ingen værelser indover, fremtryllet ved selve stilen. Jeg skal forklare hvad jeg mener: svagheden træder paatagelig frem, hvor han skal male fjerne tider og kulturlag, som i hans forsøg paa saga-beretninger: der naar han nok frem til udredningen av de historiske og sociale konflikters aarsag og væsen, men selve tidskoloritten —? umiddelbart nærværendegøre omgangs-tonen —? kort: det, vi kalder illusion —? Det klikker hvad det rent stilistiske angaar. — Bjørnson's stil hører f. eks. ogsaa hid: *Bare én* stil. — Men der er en uendelighed av grader og nyanser i denne gruppe. Man kommer endog helt ned til passive anlæg som f. eks. hos Slaveren Dostojevski: hos ham er trods alt produktet og manden synlig i samme plan, ikke bare fordi han bruger jeg og præsens, — en maner som nu breder sig som en farsot i litteraturen, vel i den naive tro at det er derpaa illusion beror.

Saa er det den anden sort: *perspektivets* stil. Forfatteren selv siger ligesom ingenting. Det er tingene som siger



noget. Han bare valgte tingene — eller fandt dem — og saa staar han lidt med dem saadan i sin haand og snur paa dem og lar lyset spille — i modsætning til dem i den anden stil, som tænkte først paa sig selv, paa anbringelsen av sit eget jeg, — som endog stilled sig ytterst paa en talerstol og præked om tingene. Denne holder sig fjern fra ethvert direkte indlæg. Det vil med andre ord og i sin logiske følge si: Hvert sujet har sin stil. Det blir „direkte tale“ i udvidet forstand. Hele hans fremstilling er direkte tale, idet ræsonnement, glosebrug, sætningens fald o.s.v. er lagt mest mulig nær op under de skildrede skikkelsers egen udtryksmaader. For der er jo nyanser i direkte tale; og det er ikke akkurat gaaseøine som her avgør sagen; der er fuldt av overgange og mellemstadier. Og det er just især i disse en saadan stilist kan boltre sig. Jeg mener at det norske sprog netop har store betingelser for at drive det vidt i denne art stil — foruden at det jo stemmer saa godt med dets knappe brotsjerytme; den, hvis fantasi er skikkelses-skabende, i hvis værk menneskerne, hvert ett, har sit eget sprog, sin egen føle-maade og særprægede tankegang, har i vort sprog et ikke sedvanlig instrument, fordi det bestaar og er sammentvundet av saamange forskellige trevler. Der er ialfald tre hovedbestanddele: Det har traaden fra den knappe saga-stil. Der skal bare en glose ind eller et fald i sætningen eller en paratakse istedenfor underordning forat gi skæret; man har den danske trevl fra vor 4—5-hundredaarige nationale nat og nedgangs-tid, hvortil yderligere kommer brokker fra Luther's gamle bibel-oversættelse, som har gennemraslet sproget; og saa tilslut vore altid levende og nyt ynglende dialekter, hvor folkets vaagende sprogsans ligger gemt. Der er mange muligheder i norsk sprog, men særlig disse. Jeg resikerer maaske at bli udleet som national storskryter, men jeg kan ikke tilbageholde at der her i de store linjer forsaavidt er lighedspunkter med et av Europa's allerrigeste sprog: italiensken. Det har jo ogsaa i grunden — paa sin egen maade — disse tre lignende elementer fra de tre vidtskilte lag: det har latinen, hvis karakter forresten er frasen og blomsten; det har det nordisk-germanske fossil fra sin nationale forfaldstid i aarhundre-



clerne før renæssancen; og endelig har det denne evig silrende bæk fra dialekterne. Sprogkunstneren i deres digtning leker just her, selv om det sker lydløst som delfinens lek. Og skønt jeg ikke er fagmand i linguistik, synes jeg at fornemme at stripen fra hin folkeflommens tid i middelalderen er kanskje den dag idag ikke det som mangen gang spiller mindst ind, naar Italieneren henrykkes, og blir yr av den vidunderlige duft. Jeg tror, jeg merked det ved d'Annunzio's dramaer fra middelalderen, f. eks. *La Navé*; skønt denslags værker ikke staar høit som dramaer, blir det hemmelige ved deres success bl. a. denne stilistiske bouquet. Det er bare det kedelige, at krukken kommer fra hans boudoir og dufter av saa mangt andet ogsaa — helt ned til den mondæne patscholi; dernæst det at han er forfængelig: han vil partout frem paa podiet med sin egen naragtige person og ødelægger dermed det hele, — forstaar ikke at slippe tingene og la dem leve sit liv. Den udødelige kunst, ialfald den alle-udødeligste, kan nemlig vanskelig være én ting foruden, som han ikke eier — vi pleier at benævne det ydmyghed. — I kraft av de ovenfor nævnte bestanddele eier vort folk mange muligheder, som endnu langt fra er udnyttet; ved fredelig brug var betingelsen der for et friskt og nyancerigt sprog. Jeg skal ikke her plapre op igen de trivielle billeder paa sprog som skal prises . . . „fast som granit“, „bløtt som lere“, „klart som marmor“, og hvad det nu heder. I mine øine er norsk sprogs styrke ikke egentlig noget av det; det er noget andet, det ligner, og gemmer som sin evne, nemlig betingelserne just for perspektiv, for det dæmpende spil av lys og skygge om arkitekturen. Sprogets mulighet ligger i atmosfæren, det kan fremtrylle, ikke i selve materialet, — ligger i den rige mulighet for baggrund, mellemgrund og forgrund. Muligheder, som altsaa „landsmaals“-bevægelsen med de haardkokte skolelove pludselig slaar en strek over, idet den suverænt fornægter kulturlagene, som faktisk er der, og vil vedbli at være der. I et saadant sprog med mange kulturlag kan hvert sujet netop faa sin stil; forfatteren bare staar med tingen i haanden og tier selv mest mulig. Det har betingelse for kunst i betydning av menneskeskildring. I Norge siger da det brede publikum, som



har vænnet sig til synet av en skinbarlig autor paa talerstolen og nu ikke øiner ham, at forfatteren er negtet ordets gave . . . kan ikke „skrive“, fører ingen „flydende pen“ o. l.; det er forresten et almindelig og folkelig fænomen i alle land, at naar man kun lar tingene tale, maa det nødvendigvis ske fordi man ikke selv kan tale.

Stil i denne forstand hører til de okkulte kunster; og forfatterens held beror paa det ene, om han er seidmanden. For det er sandt: det er den farlige stil, stilen paa opløsningens yderste rand. Det hele staar og falder paa, om én er nethændt og har ydmyghedens forstand til at slippe tingen i det rette øieblik, saaledes at den beholder sin oprindeligheid, livfuldhed, — saaledes at mennesker og situation virker førstegangs: Dunet paa druen! klasen hængende urørt, slik som den hang inde i vinløvets mørke! Til forskel fra den haardhændte, synlige komposition, som er eget f. eks. for fransk roman, dægger man om det skær av tilfældighet som livet eier, om den illusion av skikkelsernes evne til egen rørlighet; ja, det blir det helligste bud ved hans komposition. Allermest paa dette punkt skal der en seidmand til, forat det skal lykkes. Ligeoverfor denne stil at tale om „flydende pen“, det blir som at si om maleren foran barneportrættet, at han fører en flydende kost.

Det er en særlig nordisk stil, dette. For det gratiøse i den forstand ligger nemlig — merkelig nok — i høi grad for de nordiske stammer. Det fortæller jo f. eks. vor eklektiske folkeornamentik. Der er paa den anden side heller ikke saalangt et sprang fra den knappe sagastil til perspektivets stil. Man har vel ogsaa, som nævnt, ret til at læse den samme art hændighet ud av den normanniske kunst i Syden fra 12. aarh . . . dette lette nips i det ornamentale, som udvikled sig til saa stor fuldkommenheid, at dens udviklingsmuligheder var opbrugt, da den italienske renæssance satte ind.

Men det er en farlig stil, det er saa. For hvis man nu eier al denne færdighet og ikke staar med nogenting i sin haand —? Kunsten her bestaar ikke i at udpenske en „god“ glose, saa det risler én selv nedad ryggen, og som slaar an og kanske siden



kan gaa igen som bevinget ord i en nationalforsamling eller i kirken eller i pressen. Her kan man ikke dække sin nøgenhed med denslags. — Men fordi man stiller det frit hen, uden saameget som et fingeravtryk engang, saa kan endog mere kyn-dige kritikere plumpe ud med slikt som at forfatteren ganske mangler vid: der er nemlig ikke fingeravtryk at holde sig til og da er ligesom forfatteren blit borte. Vitsen hører planets stil til, ikke denne; h e r derimod ligger vitsen skjult i selve den fremtryllede situation. Og nogen fagfolk igen lar sig narre paa en anden maade: dette er bare den ædle drue, siger de, ikke vinen. Jaja, det er just det; den kunst har én ærgærrighed: klasen, ubetuklet inde i vinløvets halvmørke.

I Norge var vel Jonas Lie's kunst et av de aller første forsøg. Det er ogsaa de bløde og passive naturers stil; det kunde f. eks. været Turgenjev's stil — det blev det ikke, fordi tiden bl. a. ikke var naadd til refleksioner av den art over emnet.

Men dette, som jeg har kaldt perspektivets stil, er, som antydnet, en farlig stil ogsaa for læseren; den forudsætter mer og stiller større krav end den anden; her holder man ikke slikt som „helt“ og „heltinde“. Han maa være agtsom. Derfor er der ligesuldt dem som mener, at i skønlitteraturen gælder det at tingen selv mest mulig taler. Ialfald nogen er det som mener det — og kanske ikke altid de mindst kunstforstandige. Og naar modstanderne indvender: men hans egen, personlige stil —? hvor er den? saa svarer de, at forfatteren jo dog staar bag det alt med s i t præg: det er dog gennem ham det passerer, det er trots alt h a n, som har indtrykket. Er ikke det nok? De svarer endvidere at feilen egentlig er den at man ved skønliterær stil dømmer som om det var journalister og deres produkt, det gjaldt.

Jeg tør ikke gaa mer i detalj. Men skønt jeg det ikke gør eller nærmere prøver at rubricere de forskellige arter stil, skønt jeg omtrent ingen navne nævner, saa er jeg vel alligevel kommen i skade for allerede at ha lat skinne igennem hvilken stil jeg personlig anser — eller engang ansaa — for stilen. Det



mente jeg imidlertid oprindelig ikke at gøre; jeg skrev ikke for at si at den sidste sort stil er mere stil end den første: De er bare grundforskellige. Og i de to arter stil er der et utal av grader og overgange som der er det i „direkte tale“.

Der er desude mange andre principer at sortere stil efter. Dette var et løselig indfald — og kanske er det gjort for, for det jeg ved, udenfor Norge — og skedde nærmest ud fra synet. Man kunde isteden f. eks. gaa ud fra hørselen, bestemme stil efter det sted hvor digteren placerer sin røst, efter hvor langt ind: man har her for sig hele den lange vei fra læben, som plaprer, til selve brystet, som aander. Og der er mange andre metoder. Eller alle metoder i forbindelse!

Jeg mente egentlig at peke paa, hvor forbausende emnet ligger ubearbeidet i almenheden; det er ganske merkelig ubearbeidet. Og det er dog et centralt emne. Det er jo næsten ligesaa uløst som spørsmålet: hvad der egentlig konstituerer „bunden form“. Det er et eiendommelig faktum, som forresten maa henge sammen med en ellers prisværdig sky i tiden for alt som æstetik og dogme-tro heder. — Jeg ved nok at definition er bare definition og en systematisering her kun blev av efemer værd. Men for det første kan man jo vel indvende det om al videnskab. Dernæst vilde et slikt studium være fortjenstfuldt og befrugtende med hensyn til race- og stamme-kundskaben, eftersom det vil vise sig at der er folkeslag som særlig er henfalden til d e n stil, andre særlig til d e n, ligesom der er stammer paa overgangen. For det tredje vil en slik behandling av emnet med en definition for al fremtid hos almenheden hindre at ialfald stil i kunsten og „stil“ i skolebogen eller paa forretningsmandens pult blev blandet sammen som hos os i den nævnte retskrivningsfeide; og det er dog et fremskridt for et folk at spares for denslags energitab og tidsspilde, hvor mangelen lysten stund det end kan skaffe den enkelte kolde iagttagelser. Man vilde muligens ogsaa maatte renoncere paa det fornøielige syn av en og anden fagmand og anmelder, som rundhaandet slaar om sig med attester for „glimrende stil“: og skal man saa se efter hos skribenten, eier vedkommende ikke alene ikke selv stil, men



han lever i den lykkeligste uvidenhed om hvad stil overhodet er.

For der maa dog være adgang til at gribe emnet eksakt og løfte det op av sit fordummende kaos. Ialfald s a a p a s eksakt at den menige mand fik indarbejdet i sin kunstforstand at stil og stil er to forskellige ting.

Ellers skrev jeg ikke for at faa ridset op golde regler for ordets kunst. Jeg skrev ikke for at faa „stil“ laast fast i en bestemt definition. Jeg skrev, som sagt, kun for at peke paa hvor almenhedens øine er lidet aabne for a l stil, naar den er kunst.

For kunstneren selv spiller en definition fra eller til ingen rolle. I trollmandens haand er ingen stil udelukket. Hans forhold til de forskellige arter her er frit og suverænt som hans forhold til idealisme, realisme, naturalisme, symbolisme og alle verdens ismer; den store digter lar sig ikke binde eller indlemme, men bruger dem alle efter motivets og skikkelsernes art. Ja, han er stor delvis netop, forsaavidt han bruger dem, evner at underlægge sig dem — at de faar lystre ham. Og ikke han dem. Det eiendommelige ved geni er jo at det kender ikke love udenfor sig. Det kender bare frihed. Han bruger alleslags stil. Det er bare én ting, han aldrig gør, — uden han skal tegne en prædikant eller folkemøde-helt eller journalist eller forretningsmand: han bruger selv aldrig „flydende pen“.

Stil nemlig, det er i virkeligheden noget ustanselig skiftende og forjættelsesrigt, lig det sammenvasete sky-nøste som driver for vaarvinden over en nypløjet aker. Fuld av nye muligheder og overraskelser, eftersom den er, som han sa den gamle franskmand: den er selve manden.

Bestum i mars 1919.

*Hans E. Kinck.*



## HUVUDRIKTNINGARNA INOM SJUTTON- HUNDRATALETS ESTETIK.

Sjuttonhundratalet har med skäl betecknats såsom den moderna estetikens tillblivelseperiod. Den skapar ej blott den idealestetik, som skall bära upp nyantikens och nyromantikens konstspekulation, utan också den konstlära, som skall efterträda romantikens, realismens och naturalismens.

I själva verket erbjöd sextonhundratalets estetik, fransk-klassicismen, utvecklingsmöjligheter åt båda hållen, både mot realismen och idealismen.

Utgångspunkten i Boileaus lära är realistisk. Han förkunnar den antika naturefterhärminingsprincipen i hela dess stränghet. Dikten bör troget efterbilda naturen. Diktverkets skönhet består i dess „sanning“, i dess överensstämmelse med modellen, med det avbildade föremålet: „Rien n'est beau que par la vérité.“

Men i realiteten leder denna lära till ett idealiserande förfaringssätt. Det är ej naturen i alla dess yttringar skalden skall skildra. Han skall ej skildra undantagen, utan det allmängiftiga, han skall bortskära det individuella och tidsbestämda för att klart kunna återgiva det generella och förnuftiga i naturen.

Så ha enligt Boileaus mening antikens skalder gått tillväga. De ha skildrat den förnuftiga naturen, människan, och då förnuftet i alla tider är konstant, se vi deras hjältar med samma ögon som antikens läsare. De äro våra likar. Ur antikens verk kunna vi därför härleda de eviga regler, efter vilka all stor konst bör skapa.



Trots sin realistiska princip utmynnar alltså fransk-klassicismen i en idealiserande naturuppfattning. Boileaus doktrin får sin reella motsvarighet i den Racineska tragediens idealiserade hjältevärld.

Denna konståskådning, vilande på den kartesianska rationalismen, var dömd att gå under, då denna efterträddes av upplysningsempirismen. Förnuftet får avstå sin allhärskarplats åt sinnligheten. Objektet för konstnärens verksamhet tillhör sinnevärlden; hans skapelser uppfattas och njutas genom sinnesförmimmelsen. Vare sig man förlägger denna konstnjutning till ett av de vanliga fem sinnen eller tänker sig en särskild sinnesenergi för skönheten — ett dylikt „sjätte sinne“ antogs exempelvis av Du Bos och hans lärjungar — har man härigenom kommit fram till en från klassicismen grundskild uppfattning. Konstnärens huvudegenskap är ej längre en klar hjärna, hans mål ej att genom logisk skärpa behaga läsaren. Hans förnämsta gåva är „sinnet“, „känslan“, att själv kunna gripas, att kunna bli ett med sina hjältar och att kunna meddela denna sin rörelse åt läsaren. „*Nostri pars optima sensus*,“ deklamera 1700-talsestetikerna med Juvenalis. Reglerna kunna ej längre proklameras som eviga förnuftssatser; de bli ur erfarenheten härledda sedvänjor. Det blir allt mer omöjligt att förfäktatillvaron av en enda allmängiltig smak, då våra sinnesorgan och därmed också våra förmimmelser äro så olika. Man börjar sätta sig in i att varje tid, varje folk, varje individ har sin smak och att varje smak i sin mån är berättigad. Sjuttonhundratalet kämpar för tesen om smakens relativitet.

Under inflytande av sensualismen omdanas också naturefterbildningsprincipen till något annat än den varit hos fransk-klassicismen. För Boileau hade „naturen“ varit identisk med „den förnuftiga naturen“, människan. Den naturefterbildning han i första hand fordrade av författaren bestod i en generaliserande människoframställning. Den „sanning“ han krävde var av psykologisk art. För sjuttonhundratalet med dess empirism, med dess naturvetenskapliga intresse, med dess naturkänsla och sinne för det pittoreska, vidgades ämneskretsen till att omfatta



den yttre verkligheten, och därmed framträdde kravet på en yttre överensstämmelse mellan dikten och dess original. Redan i början av seklet möter hos flera författare den åsikten, att diktens högsta mål är att ge verklighetsillusion. Härmed ha vi hunnit fram till den rena naturalismen. Och denna naturalism får en sentimental och patetisk prägel genom att sättas i förbindelse med upplysningsfilosofiens passionlära. I detta samband framträder den tidigast hos Du Bos, Frankrikes genialaste estetiker under 1700-talet.

Du Bos framställer passionerna, de av rationalismen diskrediterade passionerna, såsom universums livgivande kraft. Själens förnämsta behov är att ständigt vara sysselsatt. När själen är i vila, uppstår en ledsnad, som kännes mer pinande än det värsta arbete. För att befria sig från världens tyrann, ledsnaden, griper människan därför instinktivt efter de föremål, som kunna uppväcka hennes passioner. Ty passionerna skänka oss en behövlig nervreaktion, de rycka loss oss ur sysslolösheten, och det lidande de förorsaka oss, är mindre än pinan att leva dem förutan.

Finnes då ej någon möjlighet, frågar sig Du Bos, att ernå denna befrielse från ledsnaden, utan att behöva utsätta sig för de faror, som passionerna kunna medföra, eller för de obehagliga intryck, som de i varje fall efterlämna hos oss? Jo, genom konsten. Konsten äger förmågan att hos oss uppväcka artificiella passioner, vilka ha samma välgörande inverknings på oss som de verkliga, utan att äga deras otreliga följder. Vi röras och gripas av dem, utan att befara några risker för egen del. Och medvetandet om att det blott gäller diktade händelser förmildrar de obehagliga efterkänningarne. Det blir därför en mer oblandad njutning för oss att åskåda en sorglig händelse på scenen än att bevittna en verklig avrättning.

Detta Du Bos' exempel är belysande för hans teori om konstens ändamål. Det ligger för honom på det patologiska området. Konstverket bör göra ett likartat intryck med en uppskakande eller rörande verklig händelse. Du Bos, som själv ej alls var sentimental och egentligen ej heller uppskattade senti-



mental litteratur, har skapat sjuttonhundratalets känslöestetik. Konsten appellerar enligt hans mening direkt till känslan och kan därför ej uppfattas och dömas annat än med känslan. Varför resonnera i smakfrågor? Varför diskutera om regler, komposition, handling och karaktärer? Vi äga ju alla det sjätte sinnet, smaksinnet, som omedelbart säger oss om konstverket kan försätta oss i rörelse eller icke. För konstnären ersätts reglerna av geniet, vilket enligt Du Bos' uppfattning icke främst består i överlägsenhet i förnuft eller inbillningsförmåga utan i patetisk kraft, i förmåga att röra. För bedömarens ersätts de av det omedelbara intrycket. Även den okunnigaste kan säga, om en tragedi ej lockar honom till tårar och en komedi ej lockar honom till skratt.

I dessa och andra dylika satser, förkunnade på Du Bos' nyktra och en smula torra prosa, ha vi ju redan in nuce hela den känslösamma generationens estetik. Dikten har fyllt sitt mål, om den har kunnat gripa läsaren, uppelda honom till patos eller utpressa hans tårar. „En enda rad, som är mäktig att pressa tårar, betyder oändligen mer än alla regler i Aristoteles. Till skolmästare blifve den för evigt dömd, som väger ord, då han har tillfälle att gråta!“ I dessa Lidners beryktade ord i företallet till Medea ha vi endast ett sorts korollarium till Du Bos' tes.

Proberstenen på konstverket blir alltså enligt Du Bos' mening, att det gör ett lika starkt intryck som originalet.

Den dikt, i vilken Du Bos' konstlära skulle få sitt mest adekvata uttryck, var naturligtvis den borgerligt sentimentala romanen och novellen, dramen och den patetiska känslodikten i Youngs genre. Samtliga dessa diktslag hade ju utvecklats sig oberoende av Du Bos och knappast utövat något inflytande på hans estetiska spekulation. Men då man vid århundradets mitt söker att estetiskt motivera dem gentemot de klassiska genrerna, är det Du Bos' argument man tillgriper. Våra egna likars öden gripa oss mer än konungars och furstars; det blir försvaret för den borgerliga miljön. Rörande situationer framkalla starkare tåreffekter hos läsare eller åskådare än utstuderade karaktärskonflikter; det är försvaret för den sensationella handlingen i



alla seklets sentimentala berättelser och dramer. Redan Du Bos hade ju starkt betonat det patologiska i konstintrycket, och ju mer de borgerligt sentimentala genrerna göra sig gällande, dess mer framträder detta drag. Teoretiskt utvecklas denna uppfattning av Diderots lärjunge Baculard d'Arnaud, upphovsmannen till „le genre sombre“. Naturen själv visar, att ett åskväder gör ett starkare intryck på oss än den vackraste aftonrodnad; en blix, som med en knall ljungar fram ur skyn, är mer mäktig än solen, som sprider sina strålar genom färgade moln; det lugna havet verkar ej så sublimt som havet i storm. „On serait tenté de croire que nous sommes nés pour la douleur, pour le ténébreux.“ Diktkonsten bör därför vara „une source d'horreurs délicieuses pour l'âme“. Vi ha här en på den Du Bos'ska konstlärans grund fotad advokatyr för den skräckromantik, som så småningom överallt framträder såsom familjesentimentalitetens följeslagare.

I den mån denna emotionella konstuppfattning råkar i samband med det Rousseauska naturevangeliet, framträda nya drag. Man kommer att med Rousseau betrakta kulturen såsom förkvävaren av den passionerade känslighet, ur vilken all stor konst uppväxer och genom vilken all stor konst skall förstås. Det blir just den ur upplysningsfilosofien framvuxna känslöestiken, som först kommer att proklamera civilisationen, upplysningen såsom opoetisk och därigenom hinderlig för stor konst. Och denna uppfattning möter oss även hos dem, som ej dela Rousseaus illusion om vildens naturliga ädelhet, vilka uppfatta den primitiva människan som barbarisk och brutal. De se sig dock tvungna att tillstå, att kulturen genom att dämpa passionernas ursprungliga kraft visserligen förbättrat sederna, men gjort dem mindre lämpade för poetisk behandling, kanske förfinat människan, men gjort henne vekligare, berövat henne möjligheten att lyfta sig till det våldsamma patos, som är så naturligt för vilden med hans starka drifter.

Vi finna redan hos Diderot detta tema fullt utvecklat. „En général, plus un peuple est civilisé, poli, moins ses mœurs sont poétiques. Tout s'affaiblit en s'adouissant.“ Så förklarar han i



sin till Grimm riktade uppsats om den dramatiska poesien. Och på frågan, när naturen skänker konsten de rätta förebilderna, svarar han:

„C'est au tems où les enfans s'arrachent les cheveux autour du lit d'un père moribond; où une mère découvre son sein et conjure son fils par les mamelles qui l'ont allaité; où un ami se coupe la chevelure et la répand sur le cadavre de son ami . . .“

Och han fortsätter med en oändligt lång uppräknning av alla upptänkliga vilda och barbariska scener, som han finner vara de rätta för dikten: „Je ne dis pas que ces mœurs sont bonnes, mais qu'elles sont poétiques . . . La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage.“

Apollos lager grönskar först när inbördeskrigets och fanatismens raseri sätter dolkar i händerna på människorna och blodet flyter i strömmar. Epiken och dramatiken behöva tider, då ovanliga händelser sätta massan i rörelse, då känslorna hota att spränga bröstet och alla de, som äga en röst, tvingas att ge uttryck åt sin stämning.

Vi möta alltså redan här, hos Encyklopediens främste målsmän, en uppfattning av poesien och skalden, som förebådar Sturm und Drang.

Det är från denna synpunkt man uppfattar de äldre litteraturer och diktare, som tidsåldern sätter sin ära i att återupptäcka. I Ossians sånger, i Eddadikterna, hos Shakspeare, överallt återfinner man dessa våldsamma utbrott av passion, som endast förekomma i okultiverade tidsåldrar, då hjältedåd och hemska brott sätta skaldens känslor i svallning, då dikten alstras under slaktnings vimmel eller under offrens blodsrus, då allt det otroliga, som vi ej ens i våra vildaste drömmar kunna föreställa oss, är verklighet och då både skald och åhörare, levande i sagornas skymningsdunkel, med av kulturen ofördärvade, öppna och naiva sinnen gripas och inspireras av alla naturens och livets underbara skådespel.

Med denna utgångspunkt blir också antiken något annat än den förnuftsmässiga regelkonst, som fransk-klassicismen trott den vara. Känslöestetikens anhängare nöja sig ej blott



med att såsom Young göra de antika skalderna till olärda naturdiktare. De omskapa dem till vilda barder av samma art som de övriga primitiva litteraturernas. Man finner deras styrka, alldeles som Shakspeares, ligga i skildringen av det patologiska. Man tröttnar aldrig att upprepa, att Sofokles visar Oidipus på scenen med utstungna ögon, att Terentius låter höra skrik av kvinnor i barnsnöd. Se där den stora konstens hänsynslösa realism. Jag citerar en passage ur Diderot, en av de hänfördaste förespråkarne för denna barbariska antik:

„Je ne me lasserai point de crier à nos Français: La Vérité! La Nature! Les Anciens! Sophocle! Philoctète! Le poète l'a montré sur la scène couché à l'entrée de sa caverne et couvert de lambeaux déchirés. — Il s'y roule, il y éprouve une attaque de douleur, il y crie, il y fait entendre des voix inarticulées.“

Vi möta här en antik, som haft sin betydelse i nyantikens utveckling. Men man behöver knappast påpeka, hur skiljaktig denna naturalistiska antik är från den idealistiska antikuppfattning, som kom fram med Winckelmann och Lessing, den antikuppfattning, som förnekade, att den antika skulptören låtit Laokoon skrika, då ett skrik skulle ha vanställt hans ansikte och brutit mot den harmoniska skönhet, som var antikens högsta lag.

En outrerad naturalism av den Du Bos-ska känslöestetikens art riskerar lätt att leda till en konstens självförnekelse. Den kommer att sträva efter allt mer direkta, allt mer elementära uttryckssätt; det konstlösa blir i viss mån dess konstideal. Och trots dessa ansträngningar till allt mer stegrad realism måste denna åskådning dock till sist erkänna, att verklighetsintrycket alltid blir starkare än dess kopia inom diktens värld. Varför då möda sig med att avbilda, att beskriva? Redan Rousseau, också han en lärjunge av Du Bos, låter på detta sätt den konstnärliga verksamheten upphäva sig själv. Konstverket är endast ett stycke försämrad natur. Den rörelse vi uppleva i teaterfåtöljen är behagligare än den vi känna inför en verklig händelse av samma art, därför att den är bekvämare, därför att den ej ställer några anspråk på vårt personliga ingripande. Men den



är därför också av mindre värde, ett surrogat. Ett kärleksbrev, som kärleken själv dikterat, framhåller Rousseau i företalet till *La nouvelle Héloïse*, står med sina upprepningar, sina tafatta utrop, sin ofta släpiga och omständliga stil, sin brist på vackra bilder och fraser, oändligt över ett kärleksbrev, som en författare spekulerat ut vid sitt skrivbord. Det rör oss till tårar utan att vi veta varför; det är ett hjärta, som direkt talar till ett hjärta. Rousseau förkunnar alltså, att naturföremålet, modellen står över konstverket, den rena motsatsen till den lära, som vi skola möta hos idealestetiken.

I den mån denna uppfattning ej nöjer sig med att förneka konstens värde, utmynnar den i ren impressionism. Det är en logisk utveckling av den Du Bos'ska känslonaturalismen, då Thorild under sin sista period utdömer naturefterhärmningsprincipen såsom en skön lögn och sätter diktens mål uteslutande i att uppväcka pathos. „Min lag har varit att uttrycka, ej att beskrifva min känsla“, hade han redan förkunnat i anmärkningarna till *Passionerna*. Och samtidigt hade han i anmärkningarna till *Inbillningens Nöjen* i Rousseaus anda förklarat: „Den upprörda känslan älskar ej att skriva, hennes språk är suckar, hennes lifliga värtalighet tåren.“ Vi stå här framme vid Sturm und Drangs anarkiska konstuppfattning. Dikten bör återvända till vad den ursprungligen varit, ett oartikulerat skri.

Den linje jag följt representerar huvudriktningen inom sjuttonhundratalsestetiken, den som utgått ur upplysningsfilosofien och står i det intimaste sambandet med den levande dikten, vars teoretiska uttryck den är. Den har banat väg för romantiken genom att frigöra estetiken från rationalismen och regeltvånget, genom att göra känslan till diktens urkälla, genom att betona det elementära och instinktiva i det konstnärliga skapandet. Men den leder ej fram till romantiken, utan till den realistiska estetik, som skulle avlösa den.

Redan innan Du Bos skapade känslöestetiken, hade emellertid grunden lagts till en konståskådning av rent motsatt, idealistisk art, som med Plotinos i naturen endast såg en ofullkomlig avspegling av den gudomliga skönheten och i dikten en



högre form av verklighet, de sköna gestalternas värld. Först här fanns utgångspunkten till romantikernas trossats, att konsten överträffar naturen, att dikten är det egentliga livet, därför att den når allt varandes innersta kärna, idén.

\*

Det var i England, där de platonska traditionerna inom filosofien och de stolta minnena av renässansens fantasifyllda diktning vidmakthållit en starkare tro på skaldens egen nyskapande förmåga, som idealestetiken skulle födas; i Shaftesburys skönhetslära bottnar ju ej blott den tyska nyantikens, utan också en stor del av nyromantikens estetiska spekulation.

Shaftesbury skakade på huvudet åt den „inkorrekt“ engelska dikten; han fann Shakspeare vara ett „förvildat geni“ och kunde endast med starka reservationer gilla Milton, under det att han ansåg, att det fransk-klassiska dramat förverkligat hans strävanden efter ren antik form och betraktade Boileau såsom kritikernas furste. Han identifierar liksom Boileau skönhet och sanning, sanning och natur; han kräver den strängaste efterbildning af naturen. Men dessa satser få hos honom en helt annan innebörd än hos Boileau, därför att hans naturbegrepp är så olika kartesianismens, därför han i grunden uppfattar skönhetens väsende och dess förhållande till sanningen på ett helt annat sätt än fransk-klassicismen.

„Rien n'est beau que le vrai“, hade Boileau förkunnat. „All beauty is truth“, heter det hos Shaftesbury. Formuleringen är likartad, men grundtanken är olika. Det sanna blir enligt Boileaus mening skönt genom den logiska klarhet, varmed det uttryckes i dikten. Människan älskar av naturen det klara och tydliga. Dikten tjusar, då den är genomskinlig som tanken, då varje uttryck exakt återspeglar den bakomliggande verkligheten.

För Shaftesbury är det ej uttrycket, den yttre dräkten, som gör konstverket skönt. Skönheten ligger i dess inre, är dess bärande princip. Därför är det sköna identiskt med det sanna.

Varför, frågar Theocles, Shaftesburys språkrör i *The Mora-*



lists, kalla vi en medalj eller en staty skön? Är det metallen, stoffet vi kalla skönt? Nej, det är „konsten“, som är skön. Det är konsten, som gör det skönt. „So that the Beautifying, not the Beautified, is the really Beautiful“. Det måste alltså hos konstverken finnas något skönhetskapande, som gör dem sköna. Och detta kan ej vara stoffet, utan måste vara något andligt, en formgivande kraft, en själ. Säger oss ej konstverket själv, att det fått sin skönhet genom sin skapares plan? De döda formernas skönhet är endast en skugga av de levande formernas, av den själiska skönheten, och denna i sin tur endast en åter-  
spegling av all skönhets original och källa, Gud själv. Det är Plotinos' skönhetslära, som Shaftesbury här återgiver.

„All skönhet är sanning“ betyder därför för Shaftesbury ej, att all skönhet är klar tanke. All skönhet är själ, är liv, är skapande kraft. I sig själv är naturföremålet dött. Men det är på samma gång ett konstverk, danat av högre former, och det får ett nytt liv, då det omgestaltas av konstnären. Ty konstnären äger förmågan att skapa liksom Gud. Han äger det moraliska sinnet, känslan för tingens inre sammanhang, för världsharmonien. Hans verk kan blott avbilda en del av naturen, men han gör det till ett helt genom att tränga in i tingets kärna, dess andliga princip. Då Shaftesbury påyrkar, att skalden skall efterbilda naturen, menar han alltså ungefär detsamma som Schelling, då han hundra år senare förkunnade att konstnären borde avbilda „den i tingens inre verkande naturanden“. Det är ej orden, färgerna och tonerna, som skapa konstverket, utan formen och i sista hand idén. Den renodlade idealestetik, till vilken man först vid slutet av sjuttonhundratalet skall nå fram, fanns redan i frö hos Shaftesbury.

Att det dröjde så länge berodde ej på att Shaftesbury varit okänd. De senaste forskningarna visa allt tydligare, att utom den engelska sjuttonhundrataleestetiken, som väsentligen utgår från Shaftesbury, han redan tidigt haft hänförda lärjungar både i Tyskland och Frankrike. Att ingen av dessa lyckades att tillägna sig hans lära i hela dess stolta skönhet berodde dels på att man ej ägde någon faktisk motsvarighet till den inom



diktens eller konstens värld, dels på att upplysningsfilosofiens makt måste vara bruten, innan denna luftiga idealism kunde göra sig gällande. Till en fullfärdig idealestetik utvecklades därför Shaftesburys konstlära först sedan Winckelmann åskådliggjort den i sina beskrivningar av de antika skulpturverken och sedan den av Schiller satts i samband med den Kantska idealismen.

Winckelmann har skapat en ny antikuppfattning, väsentligen den, som vi ännu i dag hylla. Såsom klassisk konstarkeolog är han endast ett led i en utveckling, som pågått sedan förra hälften av 1700-talet, det målmedvetna återupptäckandet av antikens konst. Konstforskarnes resor till Grekland och Italien, de återupptagna grävningarna i Herculaneum och Pompeji, filologernas sysslande med grekisk litteratur, allt hade bidragit till att skänka antiken ett nytt intresse. För fransk-klassicismen hade antiken huvudsakligen varit entydig med den romerska litteraturen, betraktad som en serie mönsterverk. Nu är det Greklands konst och särskilt den grekiska skulpturen, som blir bestämmande för uppfattningen av antiken. Men härmed lämnar också antiksvärmeriet den exklusivt litterära ståndpunkt det intagit under 1600-talet och blir, alldeles som under renässansen, ett intresse för antik kultur och antikt liv överhuvud. Grekisk skönhet, grekisk stil, grekiska moder bli slagord för dagen. Det påtagligaste yttre tecknet är att rokokostilen inom arkitekturen och konsthantverket efterträdes av den lugna, en smula stela Louis-seize-stilen.

Inom litteraturen tager sig detta antiksvärmeri ganska varierande uttryck. Det visar sig nu såsom alltid, att antiken kan omtolkas på de mest skiftande sätt, giva upphov till de mest skilda litteraturarter. Vi ha en antik, som endast genom anspråk på historisk trohet skiljer sig från fransk-klassicismen. Vi ha en annan, som endast är en sorts rokokostil i renare former. Det är Gessners pastorala och Wielands kokett frivola antik, i viss mån fortsatt i André Chéniers litterära Tanagrakunst. Vi ha vad man skulle kunna kalla den primitiva antiken, antiken uppfattad såsom barbarisk naturpoesi. Vi ha vidare bland upplysningsfilosoferna en sorts antik, vars utmärkande drag är



hedendomen, Epikuros' njutningslära och Lucretius' materialism. Vi få med Rousseau och revolutionen en republikansk antik med romardygd och frihetspatos.

Winckelmanns antik var intet av allt detta. Han sökte ej att göra antiken pittoresk och intressant genom att pryda den med moderna färgklutar. Skönheten, säger han på ett ställe i sin konsthistoria, är som det fullkomligaste vatten, öst ur källan: ju mindre smak det har, desto hälsosammare anses det vara, därför att det är renat från alla främmande beståndsdelar. I detta uttalande ligger hela hans antikuppfattning in nuce. Antiken är för honom en av inga våldsamma passioner, av inga dissonanser störd harmoni, där skönheten består i frånvaron av all smärta, all strid, där allt är tyst storhet, lugnt majestät. Under det att man i allmänhet under sjuttonhundratalet söker att få fram det karakteristiska hos antiken genom att tvinga på den det ena eller det andra draget i samtidens eget kynne, ligger för Winckelmann den antika skönhetens hemlighet just däri att den ej är individuell. Det var till stor del därför att den Winckelmannska antiken stod i strid med tidevarvets behärskande tendenser, som den blev det skönhetsrike, där andar, tröttade av allt samhällsbråk, av allt ihåligt patos och all falsk känsla, funno en tillflyktsort. Det klara källvattnet kändes svalkande och lugnande efter alla Sturm und Drangs hetsande brygder.

Med tidevarvets djupaste grundtendens, mystiken, stod dock Winckelmanns konstlära i hemligt samband. Den fattige tyske skolläraren, som övergått till katolicismen för att få vistas bland de romerska samlingarnas marmorstatyer, hade egentligen endast en trossats: skönhetens gudomliga natur. „Die höchste Schönheit,“ säger Winckelmann, „ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemässer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden.“ Det är Plotinos' och Shaftesburys lära om Gud såsom urbilden och mönstret för all jordisk skönhet. Skönheten själv är en andlig kraft, som utgår från Gud och lyfter oss upp till honom. I skönhetsnjutningen förnimma vi oss såsom ett med gudomligheten.



Winckelmann säger, att om skönheten gäller vad Cicero säger om Gud, att man lättare kan säga vad han icke är än vad han är. Liksom mystikernas gudomlighet kan skönheten för Winckelmann ej beskrivas i ord, ej fattas i ett begrepp. „Denn die Schönheit ist eines von den grossen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört.“ Den första åsynen av de klassiska marmorstatyerna verkar som den första utsikten över det öppna havet: blicken förlorar sig och steltnar. Därför att skönheten själv är av gudomligt ursprung, överträffa de stora konstverken våra högsta ideal. Gå in med Din ande i de okroppsliga skönhaternas rike, säger Winckelmann i sin berömda skildring av Apollo di Belvedere, samla alla höga diktarens föreställningar om skönhet. Och när Du i Ditt eget inre skapat Dig en fullkomligare gestalt än Ditt öga någonsin skådat, träd då fram inför denna gudabild: „Mich dünkt ich sehe dich in deinen Gedanken erniedrigt, das Bild welches dir in denselben erschienen ist, verschwinden und gegen dasjenige, welches du hier gegenwärtig erblickest, so wie der Traum weicht, wenn die Wahrheit erscheint.“

Konstnjutningen har för Winckelmann alla den religiösa upplevelsens kännetecken. Den fördjupas till andakt, den stegras till extas. Redan hos honom finna vi den „Kunstfrömmigkeit“, som av nyromantikerna skall utbildas till religion.

Att konsten på detta sätt i åskådlig form kan framställa själens högsta föreställningar, att den kan visa oss en skönhet, som så mycket överträffar naturen, beror på att konstverket ej skapas genom en slavisk efterbildning av naturen. Det var en högre, en renare natur, som föresvävade de grekiska konstnärernas fantasi, då de skapade sina konstverk. „Sie reinigten ihre Bilder von aller persönlichen Neigung, welche unsern Geist von dem wahren Schönen abzieht.“

Med denna förklaring är naturefterbildningsprincipens trollmakt bruten. Det konstnärliga skapandet bestämmes ej av det



yttre, av naturen. Det springer fram ur konstnärens eget inre, ur ett ideal.

Gentemot denna epokgörande grundtanke betyder det mindre, att Winckelmann, som ej hade någon genomförd idealistisk åskådning, givit motsägende och osäkra definitioner av idealbegreppet. Med full rätt framhåller Heinrich von Stein i sin utomordentliga bok *Die Entstehung der neueren Estetik*, att Winckelmann ej givit någon avslutande definition av idealbegreppet, men skänkt oss ideal genom sitt sätt att uppfatta antiken. På grundvalen av hans åskådliga beskrivningar ha senare estetiker entydigt bestämt idealbegreppet.

Först den generation, som tillägnat sig Kants idealism, var mogen att genomföra idealprincipen inom estetiken. Hos Schiller får den sin första klassiske representant. Konsten är för honom liksom för Plato en annan värld än den sinnliga verkligheten, de okroppsliga, från tidens och rummets band lösta idealens värld, de sköna gestalternas värld:

Wollt Ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,  
Werft die Angst des Irdischen von Euch,  
Fliehet aus dem engen, dumpfen Leben  
In des Ideales Reich.

Det är därför Schiller först klart kunde se motsatsen mellan de båda konståskådningar, som alltifrån seklets början löpt jämsides med varandra, understundom korsat varandra, men aldrig helt kunnat sammansmälta, realismen och idealismen. De konfronteras för första gången emot varandra i avhandlingen „Über naive und sentimentalische Dichtung.“

Det är ej blott tvänne tidsåldrars diktning, antikens och den moderna tidens, som Schiller här velat ställa emot varandra, utan två eviga grundtyper för all dikt, representerade av tvänne lika skarpt åtskilda människotyper, den naiva dikten av realisten, den sentimentala av idealisten. Realisten är sinnesmänniskan, som hämtar sitt vetande ur erfarenheten utan att någonsin gå utöver den. Idealisten är förnuftsmänniskan, som hämtar



sitt vetande uteslutande ur sig själv. Det är, som vi se, motsatsen mellan upplysningsempirikern och Kantianen.

Inom det estetiska verksamhetsområdet står motsatsen lika klar. Den naive diktarens syfte är en så vitt möjligt fullständig efterbildning av det verkliga; framställandet av idealet den sentimentale skaldens mål. Den naive skalden är objektiv, är realist, den sentimentale är subjektiv, idealist.

Vid sin skildring av den omedelbare, naive skalden, som alltigenom är natur, under det att den splittrade, moderne skalden söker naturen, som han förlorat, utgick naturligtvis Schiller i sista hand från Rousseaus motsättning mellan den harmoniska, av en osviklig instinkt ledda naturmänniskan och den reflekterade och disharmoniska kulturmänniskan. Denna motsättning hade redan av Herder förts över på det litterära området, då han gjort sin både för den litterära utvecklingen och för litteraturhistorien så betydelsefulla distinktion mellan natur- och konstpoesi. Naturpoesien, som direkt springer fram ur folkets egen själ, och som dallrar av levande, elementär känsla, existerar framförallt i de okultiverade tidsåldrarna, innan ännu de abstrakta begreppen skjutit sig emellan föremålen och diktarnes naiva och för varje intryck öppna sinnen. Denna uppfattning, som Herder för första gången framlagt i sin berömda Ossianuppsats, stammar, såsom vi se, från den uppfattning av primitiv diktning, som vi funnit inom seklets realistiska estetik. Då Schiller vid sin karakteristik av den naive diktaren främst tänkte på antiken och i första hand på Homeros, kunde han också tillgodogöra sig Winckelmanns skildring av den antika konstens „Edle Einfalt und stille Grösse“. Någon direkt undantagsställning tilldelar ej Schiller antiken. Senare antika diktare såsom Euripides, Horatius, Virgilius, räknar han till den sentimentala diktartypen, liksom han av moderna för Shakespeare och Goethe till den naiva.

Men om Schiller också — såsom helt naturligt är, — i sin uppfattning av antikens naivitet är en lärjunge till Winckelmann, måste man dock konstatera, att det är skildringen av den sentimentale diktaren, som söker framställa ett inre ideal, som



framförallt står i beroende av Winckelmanns estetik. Men den fick hos Schiller en helt annan betydelse än hos Winckelmann, därför att den idealistiske diktaren av honom karakteriserades såsom den moderne diktaren i motsats till antikens.

Det var Schillers avsikt att ställa sig fullt neutral till båda riktningarna. Han framhåller opartiskt deras förtjänster och fel. Den naive skalden har ett begränsat mål, som han kan uppnå. För honom ligger faran i att låta behärska sig av stoffet, att bli en platt och närsynt realist. Den sentimentale diktaren strävar efter att framställa något oändligt, idealet. Han kan aldrig fullt förverkliga det, därför att uppgiften är oändlig. Han riskerar att bli verklighetshatare, svärmisk, överspänd. Den rätta vägen ligger mitt emellan, i en harmonisk förening av naivt och sentimentalt.

Innerst gå dock Schillers sympatier ganska tydligt mot den sentimentala diktningen. Det var sitt eget idealistiska, reflekterande, subjektiva diktartemperament, som han skildrat i bilden av den sentimentale diktaren, under det att han i Goethe såg den naive, odelat naturlige, objektivt realistiske skalden förkroppsligad. Samma år, som han började utgivandet av sin avhandling, frågade han i ett brev till Humboldt, om ej den moderne diktaren hade rätt att göra sig hemmastadd på sitt eget område, i stället för att söka tillägna sig grekernas temperament och inlåta sig i en hopplös tävlan med dem på deras mark. „Skulle ejm ed ett ord den nya diktaren göra bättre i att bearbeta idealet än verkligheten“, frågar han. Hos Schiller kommer alltså Winckelmanns på antiken stödda idealestetik att leda till kravet på en modern diktning, motsatt antikens. Det är därför hans skildring av den sentimentala diktningen blivit utgångspunkten för det romantiska programmet.

Nyromantikens första teoretiker, bröderna Schlegel, hade debuterat såsom nyklassiker i Winckelmanns, Goethes och Schillers anda. Det är en ofta observerad historisk egendomlighet, att de unga romantikerna till en början visade sig mycket mindre rättvisa mot den moderna diktning, för vilken de själva voro representanter, än klassikern Schiller. Just genom infly-



tande från *Über naive und sentimentalische Dichtung* kom Friedrich Schlegel att göra sitt omslag och bli programskapare för en ny romantisk skola. Schillers uppfattning av den sentimentala skalden, som strävar mot det oändliga, mot det absoluta, som längtar tillbaka till naturen, till den odelade harmonien som till ett förlorat paradiset, denna uppfattning hade bibehållit något av det mystiska inslaget i Winckelmanns konstlära. Och den lämpade sig därför utomordentligt väl till teoretisk omklädnad för den romantiska längtan, som besjälade den begynnande riktningen. Det blir ju sedermera Fichtes och Schellings filosofi, som får släppa till sina formler för de unga nyromantikernas definition av sin egen diktning. Men bakom dem varskar man dock alltid Schillers teckning av den självbespeglande, sentimentala poesien, som söker förverkliga ett ideal, som strävar efter det oändliga utan att nå det.

Redan Goethe framhöll, att Schiller lagt grunden till all modern estetik, genom att skilja mellan den diktning, där verkligheten överväger, och den där idealet härskar, och att det varit på grundvalen av *Über naive und sentimentalische Dichtung*, som man byggt upp skillnaden mellan klassiskt och romantiskt. Genom Schillers förmedling ha alltså de två huvudriktningarna inom 1700-talets estetik kommit att få betydelse för hela 1800-talets litterära utveckling och estetiska doktriner.

*Martin Lamm.*



# HISTORIESKRIVNINGENS OBJEKTIVITET.

EN KRITIK AV HEINRICH RICKERTS LÄRA  
OM DEN HISTORISKA BEGREPPSBILDNINGEN

## I.

### *Den historiska individualiteten och kulturvärdets urvalsprincip.*

Den logiska vetenskapen från Aristoteles till våra dagar har väsentligen betraktat tänkandet i dess verksamhet att bilda allmänbegrepp. Man fattade tänkandets uppgift vara den att genom bildning av allmänbegrepp övervinna och ordna verklighetens individuella mångfald. Logiken var därmed väsentligen sysselsatt med att lägga den logiska grunden till naturvetenskaperna.

De historiska vetenskapernas uppblomstring under 1800-talet ledde omsider filosofer till spørgsmålet huruvida det allmänbegreppslika tänkandet också var karakteristiskt för den historiska vetenskapen. Man upptäckte att historieskrivningen till åtminstone en betydlig del framställde individer och individuella sammanhang. Denna iakttagelse ledde dock till en början icke till någon revision av den rådande vetenskapsläran. Den framträdde först som ett fynd av naturalisterna sådana som Comte och Buckle, vilka härav togo sig anledning att förneka den klassiska historieskrivningens roll av vetenskap och att anbefalla och praktisera en historisk vetenskap, som liksom all riktig vetenskap skulle fastställa allmängiltiga sanningar och



sålunda uppvisade „lagar“ som gälla för det historiska skeendet. Denna uråldriga logiska dogmatism fick ytterligare näring av demokratiska passioner. Socialdemokratien förklarade det ekonomiska livet för det bestämmande i historien, och det väsentliga däri vore icke det ypperliga, som är sällsynt och individuellt, utan de animaliska behoven, som äro gemensamma för alla i den odifferentierade massan, upphöjdes till det santvarande, och dessa behovs historia till den enda historia, som förtjänade vetenskapens namn.

Andra historiker hävdade däremot att de yppersta kulturvärdena uppspringa ur individer och själva ha individuell form samt att därmed de individuella företeelserna äga det centrala historiska intresset. Denna argumentation måste dock lida av osäkerhet, så länge ej utretts möjligheten och betydelsen av den begreppsbildning en historieskrivning enligt denna åskådning förutsatte. Professor Heinrich Rickert i Freiburg har utfört det filosofiska stordådet att ha framställt en ny lära om de individuella begreppens logiska struktur och att ha uppvisat den historiska forskningens självständiga egenart som vetenskap vid sidan av naturvetenskapen. Hans arbete *Ueber die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung* är ett epokgörande verk i logikens historia, ett verk, som förtjänar kallas klassiskt på grund av sin betydelse som vetenskapslära och även i anseende till sin framställningskonsts sällsynt ädla vetenskapliga klarhet.

Rickert lär i kort sammanfattning följande. Verkligheten blir natur, när den betraktas med hänsyn till det allmänna, men historia, när den betraktas med hänsyn till det individuella. Objektet för naturvetenskaperna är naturlagen, för historieskrivningen ett individuellt sammanhang. Historieskrivningens begrepp, t. ex. Cæsar eller det trettioåriga kriget, äro begrepp med individuellt innehåll. Det för historien väsentliga är i dessa begrepp lyft ur verkligheten och sammanfattat liksom naturvetenskapen bildar begrepp med allmänt innehåll, i vilka det för naturvetenskapen väsentliga är lyft ur verkligheten (a. a. Aufl. 2. s. 293.) Principen för urvalet som



historieskrivningen gör ur den mänskliga verklighetens outtömliga mångfald är kulturvärdet, apriorit för naturvetenskaplig begreppsbildning åter är naturlagens begrepp (s. 278). De värdefulla individuella objekten ingå i ett större historiskt sammanhang som delar i ett fortfarande individuellt helt och inte som exemplar under ett allmänt, såsom i de generaliserande vetenskaperna (a. a. s. 354).

Den centrala tanken i Rickerts logik är kulturvärdet som princip för det historiska urvalet. Han tar därmed avstånd från Wilhelm Dilthey som delar vetenskaperna i naturvetenskaper och andevetenskaper och i det andliga som sådant finner den enhet, som avgör de historiska vetenskapernas egenart. „Det psykiska struktursammanhanget“ utmärker enligt Rickert varje själsliv, och det är därför odugligt som princip för historisk begreppsbildning (s. 310). Även kroppar kunna äga betydelse genom sin särskilda individualitet: den betydelse diamanten Kohinoor äger beror på det värde som häftar vid hans oersättliga individualitet. Det är blott en del av diamantens bestämningar som göra honom oersättlig och odelbar eller individuum (s. 313). På samma sätt förhåller sig med den mänskliga individualiteten. „Den åtskillnad som göres emellan centrum och periferi i en människosjäls empiriska mångfald beror på ingen annan princip än den vi lärt känna vid jämförelse emellan diamanten och ett vanligt stycke kol, d. v. s. en personlighets individuella enhet är likaledes icke grundad på någonting annat än därpå att vi med den förbinda ett värde och att i följd därav den med hänsyn till detta värde bildar ett helt som icke bör delas“ (s. 315). Goethe förhåller sig till genomsnittsmänniskan som Kohinoor till ett vanligt stycke kol (s. 319—320). Det är således sammanhanget med värdet som skapar en personlighets historiska individuella enhet och grupperingar av egenskaper i väsentliga och oväsentliga. Denna sammanslutning till en enhet och denna gruppering utföra „vi“ enligt Rickerts ord, d. v. s. som eljes framgår, den allmänna opinionen inom den



kulturgrupp, som den historiska individualiteten tillhör, samt historieskrivaren. Den historiska individualiteten blir sålunda enligt Rickert en skapelse av det historiska tänkandet, som i det individuella begreppet förvandlar en historisk verklighets outtömliga mångfald till en överskådlig och meningsfull byggnad.

Denna Rickerts uppfattning av kulturvärdets roll vid historisk begreppsbildning skall här bli föremål för prövning. Vi anse den främmande för den faktiska historiska kunskapsprocessen och att den icke ger någon garanti för dess objektivitet.

Historikerns objekt bildar nämligen icke en oformad och outtömlig mångfald. Han träder inför ett redan format och strängt begränsat urval av handlingar och verk som de historiska individerna efterlämnat. Detta urval ha de historiska individerna själva verkställt enligt kulturvärdets princip. Det är således icke, som Rickert utför, en bedömande samtid och eftervärld, som avgör och ordnar den individuella värdefulla enheten och därmed i första hand gör det historiska urvalet. Det är den enskilda människan eller gruppen själv som utdannat sig till individualitet eller en enastående, enhetlig och meningsfull verklighet i den mån hon strider för ett värde, och därmed i första hand själv verkställt urvalet av den psyko-fysiska och psykologiska mångfalden. Den historiska verkligheten måste själv ha varit värderande ande, och därmed utväljande och begränsande, om den skall som personlig individualitet kunna bli något föremål av intresse för en värderande andes betraktelse. Den måste själv ha givit sig sin form, om vetenskapen om den skall äga objektivitet. Vår avsikt när vi inträda bland det förgångnas spillror, är att få skåda denna form; dess framställning är den historiska sanningen. Det är de historiska individualiteterna själva, som i egenskap av tänkta kallas individuella begrepp. Historieskrivningen äger att böja sig för de färdiga objektivt gällande individualiteterna. Man återvänder därmed till den uppfattning, som i den psykiska enheten och dess yttringar ser historieskrivningens särskilda objekt; men vi fatta icke denna enhet som ett psykologiskt subjekt vil-



ket som helst utan tillägga den bestämningen att objekt för historieskrivning och bestämmande dess forsknings metoder och framställnings art är den kvalificerade psykiska enhet, som under strävan till värde utdanar sig till meningsfull individualitet och därunder når att utöva inflytande på ett kulturvärdes utveckling.

Rickert anser däremot att historikern står på samma sätt som naturvetenskapsmannen inför en outtömlig mångfald, som han med sin begreppsbildning måste övervinna. Han medger att blott källmaterialet, „icke“ materialet av „fakta“ som föreligger för historikern, är outtömligt. Men detta vore man berättigad bortse från. „Vi få nämligen, just emedan stoffets fragmentariska skick visserligen i allmänhet låter sig förstås ur historiens logiska begrepp som vetenskapen om den engångiga och individuella verkligheten men i det enskilda är alldeles tillfälligt, i det enskilda också bortse därifrån och göra fiktionen att för historikern i vilket fall som helst varje slags material av fakta vore att vinna ur källorna, ty tillfälligtvis kunde ju alla hithöriga källor ha bevarat sig.“

Mot denna framställning är att erinra följande. För det första är icke källmaterialet outtömligt. Outtömliga äro blott de kontinuerliga verkligheterna, såsom det kontinuerliga livet eller de i det oändliga delbara materiella fenomenen. Men papper som finnas av och om en person äro alster av målsyftande handlingar, och handlingar äro diskreta företeelser och därmed begränsade i antal. Dokumenten om ett historiskt fenomen äro sålunda principiellt begränsade i antal. Även om Strindberg skrivit ett brev om dagen under loppet av 40 år, och samtliga bevarats, så vore den sammanlagda summan av brev likväl överskådlig. Utgöres källorna av byggnader, konstverk eller andra ting, förfärdigade av människor till människors begagnande och betraktande, äro de begränsade i antal, både sedda som materiella ting, och i all synnerhet, vad här ensamt kommer under betraktande, som handlingar eller verk, utförda av en historisk personlighet. Rickert skriver emellertid: „Har historikern att göra med de oförändrat bibehållna geografiska



skådeplatserna för historiska händelser eller med kulturprodukter som byggnader, konstverk, husgeråd, — — — så står han gentemot dem på alldeles samma sätt som naturforskaren gentemot en outtömlig mångfald“ (s. 290). Detta tyckes betyda att mångfalden skulle innebära nämnda föremåls oändliga delbarhet som materiella ting eller möjligen som ifråga om husgeråd deras åtminstone överflödande mångfald som exemplar i egenskap av fabrikat. Men denna synpunkt ligger alldeles utanför historikerns betraktelse. Han står inför dessa objekt i egenskap av individuella verk, på vilka människan tryckt sin avsikts enhetsstämpel. Deras delbarhet eller mångfald äro honom likgiltiga, en delning skulle t. o. m. utplåna dem som ting i den egenskap historikern betraktar dem. Ännu tydligare framträder Rickerts sammanhanget ovidkommande tankegång i följande exempel. „Man tänke sig att historikern ägde ett större antal brev, som kung Fredrik Wilhelm IV skrivit. Ville han nu uppmärksamma det sätt på vilket bläcket av konungen fördelats på papperet, så kunde han fylla band med skildringar av absolut obestridda fakta, och dock skulle väl ej ens den speciellaste specialist påstå att detta vore historisk vetenskap.“ Nej väl, men detta därför att historikerns objekt alls icke utgöres av brevet som materiell produkt och en beräkning av dess outtömliga egenheter i detta avseende är honom fullständigt främmande. Hans källmaterial är visst icke outtömligt, ty det utgöres av brevet som handling, som uttalande av konungen och har icke något att skaffa med bläckets fördelning på papperet som varit ett den skrivande konungen själv likgiltigt faktum. När Rickert uppger sig skola bevisa det historiska materialets outtömlighet, så bevisar han endast källornas outtömlighet i delbarhet och egenskaper som materiella fenomen, en outtömlighet ingen människa bestridit men som icke hör till saken.

Liksom den materiella är den psykiska kontinuerliga verkligheten outtömlig. Men denna är absolut försvunnen med de förbiilande nuen och sålunda principiellt otillgänglig som material för en historisk betraktelse. En människa skulle behöva år



att nedskriva vad hon under en enda dag ser, hör, känner, tänker, handlar. Under denna långa arbetstid skulle hon ej hinna meddela något av den sagoaktigt sig upptornande mångfald hon då upplever. Ju mer sålunda man skulle söka närma materialet av fakta till den omedelbara psykiska verkligheten, dess större försprång skulle det visa sig att denna vunne. Endast ett ytterligt ringa antal av individens erfarenheter upptecknas och kan hinna att upptecknas. Historikern kan sålunda icke ha någon möda att övertvinna en mångfald som inte finns.

Vidare är att märka att vad som finnes upptecknat av och om en individ redan representerar ett urval, som väsentligen försiggått enligt kulturvärdets princip. Ty motivet att något upptecknas är i varje fall att det upptecknades innehåll äger någon vikt vare sig för individen själv eller för hans förbindelse med enskilda människor eller offentliga angelägenheter. En litteraturhistorikers källmaterial är i första hand de åt offentligheten avsedda skrifter en författare efterlämnat, vidare hans brev, samtidas uppteckningar om honom samt stundom muntliga berättelser om honom, som kunna angivas av personer han umgåtts med, allt källor, som huru vidlyftiga de kunna vara utgöra en överskådlig mångfald. Källorna för en politikers historia äro i första hand de i press eller brochyrier bevarade tal han hållit, hans i riksdags- eller statsrådsprotokoll införda anföranden, lagar han kan ha skrivit och genomdrivit, samt de samtida partiernas och tidningarnas diskussion av hans verksamhet, det hela således väsentligen den åt det offentliga politiska livet vända sidan av hans jag, ett strängt begränsat urval av hans jags innehåll, verkställt av honom själv och samtida enligt det politiska kulturvärdets princip. Så har varje fall den historiska individen själv redan utfört det för historikern grundläggande första urvals- och formarbetet. Och det är detta urval han själv gjort som ger honom hela hans historiska intresse. Den person åter som ingenting format, som icke på någon punkt koncentrerat sin själ, men stannat vid ett psykiskt naturvara, han faller utanför varje historisk betraktelse. Det är det gestaltade begränsade verket, som i den mån



det utövat inflytande på kulturutvecklingen, avgör en persons historiska värde. Medan naturvetenskapsmannen står inför en omedelbar, kontinuerlig och därför outtömlig verklighet, som det gäller för honom att övervinna genom allmänna begrepp, står historikern tvärtom inför en begränsad och av människor enligt värdeprinciper urvald verklighet som det gäller för honom att inleva sig i.

Betraktar man närmare hur det på historieforskningens mångskiftande områden egentligen skulle gå till vid det faktiska arbetet, då kulturvärdet som urvals- och individualiseringsprincip sammandrar det oformade historiska objektet till meningsfulla individualiteter, så framträder strax principens otillräcklighet. Och den visar sig dess tydligare ju större den betydelse är som i en historisk vetenskap tillkommer den enskilda individualiteten. Särskilt framträder personligheten dominerande på den litterära historiens område. Betydelsefulla i dramatets historia äro Racines och Shakespeares dramatik. Hur skulle nu kulturvärdet, som i detta fall företrädes av dramatets idé, sammandraga den enes och den andres så olika verk och personligheter till deras historiska individualiteter? Varje litteraturhistoriker inser att ställde han sin uppgift på detta sätt skulle han illa misslyckas. Naturligtvis vill han erkänna kulturvärdet som urvalsprincip i den meningen att det avgör vad som hör till undersökningens allmänna område; studerar han dramatikkens historia, så uppsöker han vad som ger sig till känna som drama. Men kulturvärdets urvalsprincip kan alldeles icke hjälpa honom i hans centrala uppgift: att fatta och forma den individuella enheten, egenarten och utvecklingen av Shakespeares dramatiska verk. Han måste från det allmänna kulturvärdet söka sig ner till den ursprungliga gällande psykiska enhet, som var Shakespeare. Det är inte historikern som gör Shakespeare, skulle man tro, utan det är den suveräna Shakespeare, som i bästa fall nyskapar sig i historikern. Även denna återuppståndna Shakespeare är en individualitet som värdet format, men väl att märka, de mänskliga och konstnärliga värden som Shakespeare älskade och närmade sig, icke de värden, som his-



torikern kan ha kommit på visit till honom med. Historikern kan inte gå utanför den engång av sig själv formade historiska individualiteten; denne förgångne besitter själv ensam den trollstav, som kan levandegöra honom i betraktarens sinne, men den finnes inte som Rickert vill mena i någon kulturvärdets „arsenal“.

Historikern måste sålunda tränga ner i det individuella bestånd av psykiska fakta, som föder värdet, gå in i det sammanhang, som bär värdets sammanhang. En personlighet är för att begagna Rickerts uttryck, ej blott enastående (einzigartig) utan även enhetlig (einheitlich), redan eller just på grund av detta inre sammanhang. Rickert förklarar sig däremot icke kunna fatta hur ur „det psykiska struktursammanhanget“ en bestämd historisk individualitet skulle kunna sammansluta sig till en nödvändig enhet (s. 311). Det psykiska struktursammanhanget måste nämligen „hos var person vara detsamma“. Detta påstående är icke begripligt. Antingen är det psykiska struktursammanhanget i Rickerts mening lika med det kunskapsteoretiska jaget, vars enhet är hos alla identisk, men som här icke intresserar oss, eller också betyder det, som uttrycket ur språklig synpunkt ger vid handen, den säregna byggnaden av varje individuellt psykologiskt subjekt, och då företer detta sammanhang oändligt skiftande arter av samstämmighet eller disharmoni, varaktighet eller löslighet.

Rickert placerar historikern inne i värdet och låter honom därifrån konstruera den historiska personligheten och hans verk, men historikern äger att placera sig i personlighetens medelpunkt och därifrån betrakta honom som strävande mot eller eldad av värdet ovanför honom. Det tillkommer historikern att respektera de psykiska enheterna såsom det historiska livets väsentliga föremål.

Det är dessutom att betänka att det psykologiska sammanhanget är av en synnerligen fin och invecklad art och att det finnes samband mellan i betydelse eljes vitt skilda yttringar av en personlighets liv. Fasthållandet vid kulturvärdets synpunkt vore ägnat hindra upptäckandet av ett sådant samband. His-



torikern har förmån av att under sitt arbete fritt ströva omkring på sitt studieområde, lösgörande sig från värdesynpunkten, men förlitande sig på det psykologiska sammanhangets intima art. Det är på grund av detta sammanhang det kan sägas att allt eller det allra mesta, som berör en betydande personlighet, äger intresse. Ingenting kan synas historiskt oviktigare än att August Strindberg som gymnasist enligt skildring i Tjänstekvinnans son av en äldre kamrat bjöds på frukost med biffstek och brännvin på Tre Remmare i Stockholm. Ser man denna brännvinsfrukost uppifrån låt säga den klassiska dramatikers kulturvärde-olymp ter den sig högst föraktlig men ser man den nedifrån den psykiska enheten blir den intressant. Den halvsvältande pietistiska ynglingen känner härunder en första gryning av manlig självkänsla, han finner att det sinnliga livet bjuder solida värden, och han reser sig mot den askes och den syndaskulds-känsla med vilka han plågat sig. Sedan under det kommande livet skall han under större och mer invecklade former erfara samma spänning inom sig och med växlande livs-åskådningsresultat fortsätta striden mellan sina två naturer. Hans starka och befallande sinnliga natur skall bjuda honom att underlägga sig jordelivet och suga ut dess must. Men ett ömtåligt samvete skall å andra sidan icke tröttna att göra honom förebråelser av allehanda anledningar, en ideal syftning skall åter driva honom bort från umgängets glädje och triumfatorskänslors hybris till nya drömmar och nya tankemödor i ensamheten, och en kristen moral som okuvlig lever i honom, skall bjuda den högmodige att öva sig i försakelse och ödmjukhet. Men stundom skall på nytt hans sinnliga natur blossa upp. Samma temperament och samma sinnelag som vi mötte hos konfirmanden på källaren, skall inspirera den ståtligaste scenen i hans ålders sista dramer. Det nattliga uppträdet i Bjälbojarlens andra akt är blott en omdiktning i konungsliga mått av den obetydliga episoden från ungdomsåren. Birger Jarl i sitt astrologiska observatorium kastar i det ögonblick han står på maktens höjd och underrättas om ödets gynnsamma stjärnor, undan den tagelskjorta han burit under tio år, han befäller in



tända ljus, stek och fyllda bågare, han tror icke på tagelskjortan, nej på näven tror han; och han vill i den tysta sköna natten ägna „en stund åt vin och vänskap blandad upp med visdom“.

Rickert har observerat tillvaron av åskådliga detaljer i historieskrivningen, som icke ha omedelbart sammanhang med det ledande kulturvärdet, och anser sig böra godtaga dem därmed att de „väcka fantasin och bringa framställningen nära verkligheten“. En sådan åskådlig beståndsdel skulle utgöra „ett logiskt tillfälligt plus“, som man i det enskilda icke kan logiskt begripa och vars framställning i större eller mindre utsträckning må överlåtas „åt historikerns personliga böjelse och begåvning“. Detta är att alltför lättvindigt uppge anspråken på logiskt begripande av den historiska helhetsbilden. Hade Rickert tagit hänsyn till det psykologiska sammanhanget inom de historiska personligheterna och grupperna hade han kunnat finna att den åskådliga detaljen i största utsträckning kan ha intresse, ja ofta vara av stor vikt för förklaring av en personlighets eller ett folks stämning, handlingar eller kultur. Varje konkret enskildhet som förekommer inom historieskrivningen bör vara logiskt begriplig, vare sig den såsom ofta hos Taine står som bild för ett historiskt tillstånd eller eljes har ett psykologiskt sammanhang med väsentliga handlingar eller verk.

Kravet på den historiska kunskapsprocessen att böja sig för den historiska personligheten och det historiska verket och fatta dem i deras eget sammanhang framstår dess mer bjudande som de historiska individualiteterna eller individuella verken själva äro delar av det kulturvärde, enligt vars norm de uppskattas och själva bidragit att skapa det. Kulturvärdet framträder hos Rickert lik en platonsk idé, en norm frigjord från den historiska processen, och denna, som en oformad böljande materia, som idéns attraktionskraft sammanskjuter till historiska individualiteter. Men kulturvärdet på varje område är i själva verket ingenting annat än resultatet av den historiska processen inom denna sfer. Normen är den historiska utveck-



lingens egen levande ande, som minnesgod bevarat gångna tiders erfarenheter och under sin utveckling lärt självkritik. Normen är den kritik som tidernas successiva skapelser utöva mot varandra. Ur denna kritik framgår insikten om det ypperliga såväl som om begränsningen i varje skedes skapelse. Varför erkännes att man icke med historisk rättvisa kan bedöma nutidens skapelser, emedan de ligga för nära inpå? Det beror därpå att man lever i nutiden, och en sak, såvitt man lever helt i den, är för subjektet gränslös. En följande tids avvikande kultur ger först ett jämförelseobjekt, varmed man kan bedöma den föregående tidens egenart. Funnes en absolut överhistorisk norm, borde man kunna bedöma nutiden med samma klarhet och rättvisa som gångna tider. Det finnes dock ingen sådan. Det historiska livet visar vad bättre är än en absolut norm, nämligen livets outtömliga makt att frambringa nya skapelser. Normen bevarar, utan att förlora sin identitet, en alltjämt ung, läragtig och för nya uppgifter eldad själ. Den är en gud, som genomlevat alla tider och likafullt i var ny tid är „tidernas yngsta son“. Normen är sålunda ett historiskt väsen.

Men i sådant fall framträder dess mera orimlig fordran att konstruera de historiska individualiteterna ur kulturvärdets princip. De historiska objektivt gällande individualiteterna äro själva delar av kulturvärdet. Platons filosofi är en del av filosofien och dess värde en del av dess kulturvärde. Kulturvärdet som forskarens princip har självt framvuxit till kritiskt medvetande i och genom hans studium av det historiska livet. Han lär sig värdering medan han studerar historia. Man må kalla detta förhållande en cirkel. Men den innebär endast de historiska företeelsernas ömsesidiga kritik mot varandra i en forskares förstående och fria sinne, som omfattar ett flertal av den.

Det finnes ingen dramats överhistoriska idé i kraft av vilken man kan skildra och bedöma dramats historiska utveckling. Nya tidens dramatik är Racine, Molière, Shakespeare, Ibsen, Strindberg. När romantikerna började kritisera fransk klassisk dramatik utifrån ett nytt krav på dramat, så hade



Shakespeare uppenbarat för dem denna nya norm. När en nutida generation kritiserar Ibsens „naturalistiska“ och „borgerliga“ drama, så har den hämtat sin ingivelse och sin nya uppfattning av dramats norm ur Strindbergs senare dramatik.

Det „urval“ en historiker verkställer av sitt material är blott en fortsättning och en strängare tillämpning av det urval enligt värdeprincipen, som det behandlade föremålet självt företagit. Och den omformning han utför av den verkliga individualiteten, sådan den framställt sig själv t. ex. i litterära verk, åsyftar att framställa dennes levande väsen, ledande minnesliv, härskande förmågor liksom svaga och fragmentariskt utbildade sidor på ett sannare sätt än föremålet själv mäktat eller önskat. Det är nämligen icke så att en historisk personlighet i sina handlingar och möjliga förklaringar däröver, i sin diktning eller konst, eller ens i sina självbekännelser uppenbarar den fulla eller väsentliga sanningen om sig själv, sin historia, det skeende vari han är insatt och som han påverkar. För det första kan han det icke, emedan han icke fullt kan överskåda sig själv och därmed dra sin själs gränser, för det andra är han icke intresserad därav, emedan han är upptagen med att fullborda sitt verk, och fortgå på sin bana, och för det tredje önskar han det icke. Den historiska verkligheten behöver en *t y d n i n g* som historikern skall verkställa. Den är omgiven av lögner, utklädnader, biverk och alla slags omsvep. Historikern skall framdraga det väsentliga i det historiska skeendet, det som de kännande eller handlande invigda ofta även väl visste vara det väsentliga, ehuru de icke aktade lämpligt yppa det. Det är icke såsom Rickert föreställer sig att den historiska verkligheten ligger oordnad i samma plan framför historikern och att han för att ordna stoffet grupperar det efter vissa av honom uppställda värdeprinciper och utför en konstruktion, som utomordentligt förenklar en kaotisk och rik verklighet och icke ger någon avbild av densamma. Nej, den historiska verkligheten själv har till skillnad från den materiella en yttre och en inre individuell sida: en yttre individualitet man velat visa och en inre varak-



tig och bestämmande man mer eller mindre behållit för sig själv. Det är denna inre sida historikern vill uppenbara. De yttre skapelserna vill han förklara ur och sätta i samband med det inre. Han vill visa skeendet så d a n t d e t v e r k l i g e n v a r i t. Den „konstruktion“ historikern därvid utför är ingalunda en utomordentlig „förenkling“ av verkligheten, utan åsyftar att framställa den bestämmande andliga verkligheten själv, s o m ä r e n k e l.

De historiska personligheterna, såvitt som karaktärer, äro enkla, blott karaktärslösheten ger en outtömlig mångfald. Vad kan enkelhet, tillämpad på det andliga livet, betyda annat än en viljas varaktighet och uppriktighet? Det finns intet tvivel om en sådan vilja, den ger ingen mångfald att förvilla sig i. Det behövs ingalunda några begreppsbildningens urvalsprinciper för att „konstruera“ en värdefull personlighet. Hon presenterar nämligen själv omedelbart för oss sitt ädla urval. Hon är enkel i sig själv, men hon är samtidigt outtömlig i den meningen som anden kan vara det: att handlingar, känslor, uppfinningar flöda i det oändliga ur samma ena källa. Men för övervinnandet av d e n n a outtömliga mångfald fordras inga konstgrepp. Den på detta sätt outtömliga människan är i det oändliga begriplig. Tänkandet av de historiska begreppens innehåll gör enligt vår mening anspråk på att tänka själva livet såsom det en gång var i sin väsentliga del.

## II.

### *Värdering och historisk objektivitet.*

Historieskrivningens objektivitet i mening av frihet från ensidiga affektiva reaktioner mot föremålet och därav följande förtryckande av rätta proportioner bör enligt Rickert den historiska vetenskapen säkerställa därmed att historieskrivaren avhåller sig från kritik av föremålet eller, som han uttrycker det, från positiv eller negativ värdering. Historieskrivarens uppgift



skall vara att framställa objekt som äga „Beziehung auf Werte überhaupt“. Men av vad art detta sammanhang är, om gynnsamt eller ogynnsamt för kulturvärdet, må han lämna därhän. Urvalet för kulturvärdets princip må försiggå på det sättet att objekt utväljas såsom historiska, vilka äga betydelse överhuvud för värdena, vilken denna må vara, och de objekt som ohistoriska kvarlämnas, vilka förhålla sig indifferent till kulturvärdet. Rickert förklarar det för det värsta av missförstånd om man trodde han uppfattade historien som en värderande vetenskap. I mildare form uttrycker han sin uppfattning så att värdering må vara tillåtlig för en historiker, men den tillhör icke historieskrivningens logiska väsen och faller utanför den vetenskapliga uppgiften. För vetenskapsmannen, som vill framställa renässansens eller romantikens historia, är, säger Rickert, i egenkap av historiker en vetenskapligt grundad mening möjlig blott över det faktiska förloppet, aldrig över dess värde (jfr. s. 325—330).

De valda exemplen äro tyvärr för Rickert mycket olyckliga. En detektiv skulle kunna avge en exakt berättelse om den tyska romantikens faktiska förlopp; men avfattningen av dess historia i form av ett polisprotokoll lär ingen erkänna som mönster för historisk vetenskap. Det är en absolut vetenskaplig fordran på en romantikens historiker att han förstått dess liv. Men att förstå ett historiskt liv innebär samtidigt en värdering därav. Värderingen visar sig nämligen på det historiska livets område oupplösligt förbunden med själva vetandet. Det historiska livet består väsentligen, och i särskilt framträdande grad en ur det högre känslolivet framvällande kulturrörelse som romantiken, i värdekänslor, värdeomdömen och handlingar bestämda av dessa. På varje del av sitt område möter romantikens historiker värden som vädja till honom. Men en värdekänsla kan endast genom en värdekänsla förstås. Som det andliga livet väsentligen är ett värderande liv, måste det historiska förståendet av samma liv fortgå under en värdering därav. Att förstå ett värdeinnehåll, är att bejaka det eller, på grund av en mer omfattande värdeerfarenhet, förkasta det. Givetvis



framträder en sådan värdering i en historisk skildring inte blott i form av uttryckliga värdeomdömen, utan framför allt i själva framställningens värme, kraft och liv. En romantikens historiker, som icke visade sig mäktig en positiv och negativ värdering av sitt ämne, skulle utan minsta tvivel av en enstämig kritik anmodas vända sin ambition åt annat håll. En objektivitet som svävar oavgjord över alla ett historiskt livs känslor, ideal och gestaltningar betyder i verkligheten det rena oförståndet.

Vidare är att anmärka mot Rickert att det icke finnes kulturvärden, som uppträda som fasta oföränderliga färdiga av alla erkända normer, efter vilkas mått historieskrivaren helt bekvämt skulle kunna avläsa företeelsernas betydelse. Innan och medan jag skriver romantikens historia med romantikens kulturvärde som urvalsprincip, så måste jag vidtaga en uppgörelse med romantiken själv som värdekomplex: jag måste värdera själva kulturvärdet. Värderingen kan sålunda under inga förhållanden undgås. Min framställning blir nu redan, vid mitt framhävande av de enskilda historiska företeelserna efter deras betydelse, beroende av min värdering av romantiken. Dömer jag som Brandes romantiken utifrån en positivistisk och rabulistisk världsåskådning, så får jag också en särskild uppfattning i det enskilda, såsom t. ex. dennes försköning av Heine och karrikering av Wordsworth visar. Värdeomdömen över de enskilda historiska företeelserna kunna dess mindre undvikas, som dessa individuella företeelser äro en del av romantiken själv. Jag kan icke, som Rickert menar, samtidigt ansluta mig till kulturvärdet och förhålla mig oavgjord till de enskilda fenomen, som falla därinom. Jag måste fatta ställning till kulturvärdekomplexen och dess historia i ett sammanhang. Det är sålunda omöjligt att i historieskrivningen uppehålla en värderingsfri „Beziehung auf Werte“. För vidare betraktelser i ämnet må hänvisas till Arvid Grotenfelts tänkvärda kritik på denna punkt av Rickerts teori (se i dennes arbete *Die Wertschätzung in der Geschichte*, 1903, s. 186—195).



Historieskrivningen fortgår således ständigt och i ett sammanhang under prövning av värden, uppifrån prövning av det kulturvärde, som är undersökningens urvalsprincip ned till prövningen av de enskilda företeelsernas värde. Finnes någon objektivitet i historieskrivningen måste den därför sökas i själva värdeomdömet. Är ett objektivt värdeomdöme i historieskrivningen tänkbart och finnas vägar att nå ett sådant?

Dessa för historieskrivningen som vetenskap avgörande problem ha naturligen icke varit främmande för det praktiska historiska arbetet. Historieskrivningen söker nå objektivitet genom en slutlig avvägning av tvänne betraktelser som prövat det historiska objektet efter helt skilda värdemått. Objektiviteten framgår som en kompromiss av två kulturers värdering: dels den värdering en tänkt samtida till det historiska föremålet skulle utöva och dels den som historikern i kraft av sin egen tids historiska och kulturella medvetande förnimmar sig skickad utöva. Historikern har att fördubbla sig själv: han skall uppträda både som samtida till den historiska företeelsen och som nutida människa. I den förra egenskapen är han mestadels föremålets advokat, i den senare, mättad med följande tiders visdom, en sträng rannsakare.

I det ena avseendet äger forskaren att behjärta det historiska sammanhanget. En väsentlig del av historieskrivningens uppgift ligger i att fastställa och förstå det historiska sammanhanget. Detta innebär för historikern kravet att förstå de kulturvärden, de trosföreställningar och de mål som voro gällande i den miljö och för de personligheter som äro hans forsknings föremål. Han får inte avgöra domen över en historisk personlighet enligt de normer, som äro gällande för hans egen tid. Han måste bedöma honom under betraktande av hans sammanhang med hans samtids situation och gällande åskådningar och under hänsyn till de krav som under de yttre och inre förhållanden, som gällde för denne, rimligen kunna ställas på en människa. Det vore naturligen ovärdigt en historiker att kasta en ringaktande dager över Luther med anledning av hans livliga djävulstro; han har att erkänna att Luther i detta avseende var en son av sin tid



och bör dessutom besinna de särskilda inre förutsättningar, som hos Luther styrkte denna tro. Vill en historiker skildra Karl XII:s politik äger han att bedöma den efter den svenska statens och omgivande staters dåvarande omfattning och resurser och efter den svenska politiska tradition Karl XII tog i arv; han får inte bedöma den med ledning av intrycket från senare maktgrupperingar och av sin anslutning till den politik den svenska staten i senare tider fört. Det tillkommer sålunda en historiker att känna sig in i den tid han behandlar. Hänsyntagande till de kulturvärden och de mål, som gällde för denna tid, hjälper honom till objektivitet i mening av rättvisa vid framställning av denna tids personligheter. Men ensidigt tillämpat skulle detta förfaringssätt leda till ett partitagande för det historiska föremålet, som i motsatt riktning skulle upphäva jämvikten. Och det skulle göra osäkert omdömet om de historiskt betydelsefulla och de historiskt mindre viktiga dragen hos det historiska objektet. Det skulle, om det kunde fullständigt genomföras, vara likvärdigt med en karakteristik av en samtida, föråldrad redan vid framträdandet.

En historiker måste tillika skildra företeelsen med ledning av följande tiders erfarenheter och sist och innerst ge den historiska företeelsen ett svar ur sin egen tids hjärta. Detta svars innehåll är vad man brukar kalla historiens dom. Det reser anspråket att uttala ett avslutande omdöme om den historiska företeelsens betydelse. Detta omdöme skiljer mellan de egenskaper hos föremålet, som äro karakteristiska för dess tid men som numera ej ha värde, såsom Luthers djävulstro, som därmed i sista hand likafullt betraktas som en begränsning hos Luther, och sådana egenskaper, som alltjämt kunna äga värde för oss. Dessa senare egenskaper betraktas som föremålets allmängiltiga värde. Denna allmängiltighet är relativ för såvitt den icke kan utsträckas över kommande slakten, om vilkas värdering vi intet veta. Men värdet är allmängiltigt i den meningen att det gör anspråk att allmänt gälla för det nutida kulturmedvetna släktet. Och detta att värdet gällt även för de genera-



tioner, som ligga emellan dess samtid och vår tid, visar att det dock äger en giltighet, grundad i ett förblivande drag hos människan.

I den politiska historien framträder mindre detta värde. De politiska personligheterna bruka fortleva väsentligen i de verkningar deras politiska insats utövat på senare tider. De tala mera sällan omedelbart till oss; objektet för deras visdom och verksamhet har varit deras samtids individuella politiska verklighet, och den politiska verkligheten visar nya problem för varje släkte. Likväl finnas nationalhjältar, som, i viss mån lösta ur sin begränsade tid, på grund av sin mäktiga personlighet fortleva i minne hos folken.

Men företeelserna i religionens, konstens och litteraturens historia vädja direkt också till senare tider, och deras förmåga att bestå även inför vår egen samtids värdeprövning avgör en del av deras betydelse som historiska objekt. Inom dessa historiska vetenskaper tillkommer det avgjort historikern att icke blott skildra företeelsernas historiska sammanhang och deras verkningar men också att uttala sin egen och sin samtids dom om deras värde. Det hör i egentligaste mening till konsthistorikerns och litteraturhistorikerns fack att uttala sig om de konstnärliga föremålens estetiska värde, vilket betyder icke ett för en förfluten tid engång gällande men för samtiden gällande levande värde; de äro just som historiker fackmän för att uttala sig om detta värde. Utan insikt om detta estetiska värde kan konst- eller litteraturhistorikern överhuvud icke gruppera och framställa sina historiska objekter. Det tillhör det Shakespeareska dramat historiker att hysa uppfattning om det allmängiltiga värdet hos Shakespeares skådespel och skänka de enskilda dramerna uppmärksamhet i mån av detta deras värde. En konsthistorisk framställning, som skildrade Rembrandts konst utan omdömen om enskilda Rembrandtska konstverks värde, låter knappast föreställa sig, och vore i vart fall ett betydelselöst inlägg i den konsthistoriska diskussionen. Kulturvärdets egen princip på dessa områden fordrar av en historiker en gruppering och en värdering av de Shakespeareska dramerna



och de Rembrandtska tavlorna efter deras allmängiltiga estetiska värde.

Ett likartat förhållande råder inom religionshistorien och i filosofiens historia. Det ger en forskare på dessa områden en särskild förtjänst om han kan avvinna de historiska föremål han skildrar en levande sida som talar till samtiden. Och detta är icke en estetisk eller religiös förtjänst, som faller på sidan om den vetenskapliga uppgiften, utan en rent historisk. Den som kan framställa Luthers religiösa själsutveckling begripligt för nutidens människor och deras ökade psykologiska insikt, — han utför en viktig historisk gärning, och han tränger Luther närmare än både Luthers egen samtid och en tidigare eftervärld, bundna av religiösa dogmer, gjort. Trots allt som är oss främmande i skilda tiders former, föreställningar, vanor, och trots den verkliga själsutveckling, som ägt rum, rinner dock på djupet samma livets ström. Förmår historikern blotta denna åder, då rinner livets ström upp även i vårt eget hjärta, och vid dessa strömmars sammanflöde springer allmängiltighetens visshet och glädje upp. — Då professor Hans Larsson fattar Platons filosofi så att han däri ser en individuell form för filosofiska problem, som även sysselsätta oss, då når han ett högre mått av historisk sanning, än de historiker, som blott referera Platons formler; han flyttar oss in i den de filosofiska problemens levande verklighet, som eggade Platons tänkande.

Livet såvitt det undersökes av historikern är alltigenom ett liv som äger värde eller som äger sammanhang med värden. Det liv, som äger allmängiltigt värde, är det högsta historiska livet. De allmängiltigt värdefulla verken och människorna utgöra det historiska livets höjdpunkter. Att vara genomträngd av de allmängiltiga värden som behandlas och att av dem ge en sann framställning, det innebär den högsta objektivitet, som historieskrivningen kan åsyfta. Denna objektivitet når den som värderande vetenskap.

En full och harmonisk historisk objektivitet framgår ur ett samspel mellan dessa två skilda objektiverande strävanden: strävan att ta hänsyn till det tidsbundna, föråldrade eller



förgängliga, som ledes av insikten om det historiska sammanhanget, och strävan att under kritiskt genomträngande av det historiska objektet bestämma det värde, som enligt det nuvarande kulturmedvetandet tillkommer objektet. Rättvist dömes ett konstverk av gammal tid blott genom samverkan av historisk insikt och estetisk reaktion. Vad som kan synas främmande eller dunkelt eller stötande bör genom kunskapen om det historiska sammanhanget få sin förklaring. Den historiskt obildade dömer gärna obilligt. Man brukar i den litterära historien skilja mellan de företeelser eller de delar av en företeelse som numera blott ha „historiskt intresse“ och de som tillika ha ett estetiskt.

Fordran att historikern skulle avhålla sig från värdeomdömen är ingiven av farhågor för partilidelsers förryckande inflytande på framställningen särskilt inom den politiska och religiösa historiens områden. Naturligtvis är en sådan farhåga befogad. Alltjämt ter sig Luthers karaktär och gärning helt annorlunda för den katolska än för den protestantiska kyrkohistoriska forskningen, och den engelska tänkaren Bertrand Russell har nyligen anmärkt att slaget vid Waterloo skildras till oigenkännlighet olika inom den engelska, den franska och den tyska historieskrivningen. Men den önskvärda opartiskheten låter sig visserligen inte vinna genom en omdömts sterilisering. Tanken är lika kvick som föreställningen att en man utan könsinstinkter vore den mest objektive bedömaren av kvinnligt behag och värde. En sådan objektivitet skulle förvandla historieskrivningen till ett dött relieföst referat. Kulturvärdets princip utkräver oundvikligt omdömts omedelbara urskiljande verksamhet inför de enskilda företeelserna, och liv fattas blott av en levande. Objektiviteten kan icke vinnas genom att oberörd stanna inför företeelsernas yta utan blott genom att intränga i det mänskligas djup. För att finna sanningen bakom det historiska livets former och utklädnader måste forskaren själv vara en uppriktig människa; denna uppriktighet är det subjektiva korrelatet till den objektiva uppfattningen av vad det är fråga om i det historiskt viktiga livet, som



inte varit en lek. Med denna uppriktighet förutsatt övervinnes begränsningen inom partifördomar bäst genom ett fortsatt forskningsarbete, som lyfter historikern utom hans miljö och uppfordrar honom till djup uppmärksamhet inför personligheter, övertygelser, strävanden från främmande, kanske hans egen grupp motställda omgivningar.

Men möjligheten att övervinna spärrningen av fördomar och antipatier beror till slut på måttet av den kultur forskaren och den folkgrupp med vilken han är förbunden besitter. Historieskrivningens objektivitet stiger med den stigande kulturen. Kultur betyder i grunden detsamma som innehållet av den fordran man ställer på historieskrivaren: insikt om och hänsyn för människorna samt rättvisans övermakt över egna och den egna gruppens egoistiska eller maktlystna passioner. Kulturens utveckling betyder en utveckling mot alltmer omfattande objektivitet. Det är emellertid en överspänd fordran man ställer på historieskrivningen att den skall höja sig till fullständig objektivitet, så länge icke folken eljes i vandel och värdering visa eller uppmanas visa ambition att tillägna sig en sådan. Den historiska vetenskapen kan ej undgå att i viss mån dela sinnelag och åskådning med den kring henne härskande kulturen. Men detta är visserligen att begära av vetenskapen att den ställer sig bland de främsta i den skara, som bär upp kulturens strävan till vidgad objektivitet och inte inordnar sig i dess tross bland de inskränkta och grälsjuka hetsarna.

### III.

#### *Historieskrivningen och diktkonsten.*

Rickerts räddhåga för värderingen sammanhänger med hans likgiltighet för den psykologiska intuitionen eller människokunskapen, vars betydelse för historieskrivningen han un-



derskattar och vars problem han överhuvud icke berör. Han är mycket litet orienterad i den gestaltskapande dikten, såsom hans egendomliga bestämningar av skillnaden mellan dikt och historieskrivning visar, och i alla de historiska vetenskaper, såsom konst- och litteraturhistorien samt religionshistorien, där den enskilda personligheten gör sig särskilt gällande och merendels står i forskningens mittpunkt. Hans schema för historisk vetenskap överhuvud är tydligen den politiska historien, där statslivets utvecklingsgång är huvudföremålet för uppmärksamheten och individerna behandlas i den mån de ha del däri. Han betonar som väsentlig uppgift för det historiska forskningsarbetet fastställandet av det faktiska förloppet och förklarar att historieskrivningens särskilnad såväl från naturvetenskaplig uppfattning som från konstnärligt skapande ligger i uttalande av existentialomdömen.

Fastställandet att något skedde är emellertid blott ena sidan av historieskrivningens uppgift; den andra lika väsentliga är uppvisande v a r f ö r allt skedde eller det inre begripandet av det yttre förloppet. Detta innebär begripande av de människor, som uppbygger det historiska sammanhanget. Detta begripande stöder sig på ett annat sanningskriterium än fastställandet av den materiella fakticiteten. Sant blir för den som efterforskar det faktiska förloppet, vad materiella vittnesbörd visa ha ägt rum. Men den historiska vetenskapen kan icke nöja sig med detta vetande. Det är i och för sig fullständigt blint och känner ingenting om vad vi söka: det andliga sammanhanget. Men historieskrivningen vill med ledning av det faktiska förloppet förstå de personligheter som utförde det och de mål de föresatt sig. Dess egentliga uppgift är den psykologiska hypotesen: den har att uppställa det andliga sammanhang, som bär det faktiska förloppet. Vad som i detta sammanhang är falskt eller ej avgör innerst endast vår människokunskaps dom. Denna människokunskap öppnar historiens värld för oss.

Den intellektuella verksamhet, som yttrar sig i prövning och åskådning av det psykiska förloppet i historien, är av alldeles samma art som den konstnärliga kritiken och åskådnin-



gen av diktade människor, vare sig den alstrande konstnären eller hans publiks.

Rickert delar icke denna uppfattning. Historieskrivningen har enligt honom till uppgift att inom den begränsning urvalsprincipen anger följa det individuella historiska sammanhanget. För konsten däremot „är dess objekts sammanhang med den omgivande verkligheten icke blott likgiltigt utan den har till och med att avlägsna det såsom störande. Blott om en gestaltning sluter sig emot omgivningen, förmår den verka konstnärligt, d. v. s. konstens bild måste åskådligt lösslita sig från allt, vari vårt verkliga liv består. — Under det konsten alltid måste isolera, har historien alltid att förknippa“.

Den riktiga tanken i denna framställning är den att historieskrivning till sin ena beständiga uppgift har att uttala existentialomdömen, en uppgift, som är främmande för diktkonsten, vilken uteslutande vädjar till vår människokunskaps om-döme. Men karakteristiken av konsten blir skev, då strävan att „isolera“ från verkligheten anges som något för konstverksamhet väsentligt arbete och slutligen denna isolation i en sista dunkel bestämning synes glida över att betyda något helt annat: isolation från psykologiskt kausalsammanhang överhuvud. Historieskrivningen och konsten röra sig i själva verket på helt skilda områden, den förgångna verklighetens och fantasiens. Den omgivning diktkonstens objekt äga är icke en yttre verklighet utan den är också naturligen diktad, nämligen diktens miljö; och objektet kan sålunda icke „lösgöras“ från en plats där den aldrig varit. Inom sin egen miljö, den diktade, förfar däremot den konstnärliga verksamheten ingalunda „isolerande“, tvärtom är dess väsentliga uppgift, särskilt inom romanen och dramat, att fastställa ett historiskt sammanhang i ett strängare utförande än historieskrivningen, bunden av yttre fakta, vågar eftersträva; diktkonstens mäktiga verkan beror just på framställningen av sådana sammanhang; man må blott erinra skuldtragedierna. Avgörande för ett diktverks äkthet är dess psykologiska sanning inom sitt sammanhang.

Likgiltigt ur konstnärlig synpunkt är däremot utom i ett



nedan berört fall om det *d e s s u t o m* överensstämmer eller ej med ett faktiskt verklighetsförlopp. Även de största diktare, såsom Strindberg, ha erkänt att de inspireras av och kunna behöva stöd av modeller; i så måtto är konsten icke främmande för verkligheten. Men denna kommunikation bör helt och hållet behärskas av den konstnärliga psykologiska fantasien. Ett möjligt faktum att drag i diktverket överensstämma eller icke med händelser och personer i verkligheten, inverkar på intet sätt på konstverkets värde; och de störande känslor de kunna tillfälligtvis inge en igenkännande läsare äro känslor, som falla utanför den estetiska verkan dikten avser att väcka. En gammal person på Kymendö påtalade en gång för författaren att Strindberg „ljugit“ i Hemsöbornas berättelse om Carlssons begravningsfärd. Modellens kista hade nämligen icke sjunkit genom den uppgående isen utan han hade fått en i alla avseenden ordentlig och hederlig begravning. Ingen godtar denna litteraturkritiska anmärkning; men vare sig man kräver av konsten överensstämmelse med eller isolation från verkligheten, är fordran på ett sådant ställningstagande lika obehörig.

En annan fråga än den om ett konstverks sammanhang med verkligheten är den om ett verkligt föremåls konstnärliga verkan och dess sammanhang med omgivningen. Rickert sammanblandar dessa skilda ting. Så långt ifrån att det är sant att en gestalt förmår verka konstnärligt blott om den sluter sig gentemot omgivningen, är det tvärtom så att dess konstnärliga verkan väsentligen beror på dess sammanhang med omgivningen. Det är en gammal regel att människor skola ses i sin miljö för att komma till sin rätta verkan. Bönder och fiskare, ståtliga i sitt arbete, stilfulla i sin miljö, göra sig inte inne i staden. Detta beror därpå att en samstämmig omgivning bidrar att belysa och stärka den andliga bilden av föremålets karaktär. Den kausala komplex, i vilken gestalten är inställd, verktyg han använder, arbeten som upptaga honom, ha betydelse också för den konstnärliga betraktelsen för såvitt allt bidrar att belysa karaktären. Men visserligen har hans historias faktiska detaljer eller de omgivande tingen icke för det estetiska in-



trycket samma självständiga betydelse som för en krönikör eller en kulturhistoriker.

Ett särskilt problem erbjuder den historiska diktkonsten. Konstnären vädjar här till en kunskap hos sin publik om vissa historiskt givna människor. Med namn, händelser, miljö anger han att han avser just dessa människor; föremålet visar sig därmed för honom icke endast vara „modell“, såsom i fall där han kan inspirera sig av drag i en obskyr verklighet, utan han gör anspråk att rekonstruera en historisk karaktär. I så måtto är hans uppgift här densamma som historikerns. Men han skiljer sig fortfarande från honom genom sin frihet gentemot det yttre händelseförloppet. Anakronismer tillåtas honom i största utsträckning ja äro lofvärda, såvitt de bidra till den konstnärliga framställningen av karaktären. Historikern är bunden vid vad den historiska personligheten verkligen sagt och skrivit likväl som vid andra handlingar. Diktaren tillhör det däremot att låta honom säga nya ord. Men dessa ord böra äga överensstämmelse med vad man eljes känner om denna karaktär. I själva verket, det tillkommer diktaren att ge en illusion att den historiska personligheten verkligen uppstått med sin tid i hans verk, att hans liv där utgör ett snitt ur hans eget liv. Detta är den estetiska illusionen i denna konstform. Ett diktverk som framställde Gustaf II Adolf eller Napoleon som narrar skulle med rätta falla till marken. En obegåvad eller narraktig Napoleon skulle vara oförklarlig som medelpunkt i de stora händelser, bland vilka dikten framställer honom; och försåvitt förbjuder redan ett diktverks eget inre krav på andligt sammanhang ett brott mot förgrundsfigurens historiskt konstaterade och i samband med övriga återgivna händelser stående karaktär. En annan grund till att en avvikelse från något väsentligt innehåll i historisk kunskap är opoetisk, är den att den historiskt i folkgrupper utvecklade mänskligheten äger inom sin kunskapsfär vissa färdiga gestaltade karaktärer, de historiska hjältarna. Den poet som drar deras kontur, talar med deras stämma, framkallar auran av den stämning, som inom oss omger dem, väcker genljud. Därför är Strindbergs Gustaf Wasa ett mästerverk.



verk, men hans Gustaf Adolf trots lyriska skönheter ett obetydligt arbete. Men naturligtvis är det diktaren obetaget att bryta mot en stel och osann historisk tradition, och att tävlande med historikern ge en ny tolkning av en historisk karaktär, som ger en klarare och mer övertygande bild av honom själv i hans eget inre och i hans historiska sammanhang än en äldre uppfattning gav.

Ett väsentligt lovord för ett diktverk är omdömet att det äger sanning. Sanning i estetisk bemärkelse innebär karaktärlernas ideella giltighet obesett deras historiska förverkligande i denna form. Sanning i denna mening äger en Andersensk saga lika väl som något realistiskt konstverk. Då en kritiker berömmar ett diktverk, så skall man finna att nästan alltid ingår i hans uttalande en variation av omdömet att dess gestalter eller frågor äro sanna; dömas de som icke sanna, förklaras därmed att dikten eller den ifrågavarande delen därav är död. Med figurernas sanning menas då att de gälla för inbillningen som verkliga människor; man fattar principen för deras känsloliv och uppförande, genomskådar deras andliga sammanhang, inser att de måste handla på detta sätt. I mån som ett konstverks individualiteter ge intryck av gällande liv, äga de utsikter att leva i människornas minne. Homers Achilles, Sofokles Antigone, Cervantes Don Quixotte, Molières Alceste, Shakespeares Hamlet eller Falstaff, Goethes Faust och Gretchen, Ibsens Brand eller Stockman, Flauberts Mme Bovary, Pontoppidans Lyckoper, Rollands Jean-Christophe äro föremål för forskning och gestaltning av psykologen, moralisten, kulturhistorikern på samma sätt som någon annan verklig personlighet av historisk betydelse.

Liksom diktaren konstruerar också historikern en individualitet. En skillnad är att historikern utgår från faktiska handlingar till förklaring av motiv och karaktär och är bunden vid dessa handlingar; diktaren åter utgår från en karaktär och låter handlingarna flyta därur. Och medan diktarens gestalt endast gör anspråk på ideell giltighet, så innebär historikerns framställning två sig förenande giltighetsanspråk: dels att den ge-



stalt han framställer är en vår inbillning övertygande, sålunda i konstnärlig mening sann figur, dels att denna gestalt verkligen existerat i det historiska livet. Men ehuru bunden vid det faktiska är dock historikerns karaktär formad, genomprövad, objektiverad med samma vetenskap om ideell giltighet som dikta-rens figur; och begge gestalta sin person i samma levande enhet av sinnelag och handlingar.

Den historiska kunskapens valv vilar på de två pelarne: fakticiteten och den ideella giltigheten. Endels betjänar sig sålunda historieskrivningen av samma kunskapsorgan och gör anspråk på samma evidens som dikten. Den utformar hypoteser om döda människor, vilka den gör anspråk på skola äga giltighet inför de levandes vetande om människan.

Denna strävan till och detta anspråk på psykologisk giltighet för de skildrade personerna och handlingarna, som äro gemensamma för historieskrivning och diktkonst, bilda den likhet som finnes mellan dessa eljes så skilda andliga verksamheter. Denna likhet är inspirationskällan till de ofta gjorda jämförelserna mellan dem, som bruka framträda i spekulationer om historieskrivningen är en „konst“ eller en vetenskap eller bägge delarna.

#### IV.

##### *Den historiska kunskapens giltighet.*

Men varpå, frågar man, kan då denna människokunskapens giltighet grunda sitt anspråk, eller vad säkerhet finnes särskilt i det historiska föreställandet att den „avbild“ jag gör mig av den historiskt verkliga personligheten verkligen stämmer med denna? Vi vilja till slut i korthet antyda den lösning vi kunna se som den enda möjliga på detta dunkla problem.

Mitt tänkande av en historisk personlighet är i själva verket icke någon avbildning av denne eller enligt Rickerts uppfattning någon av mig enligt någon urvalsprincip gjord „omformning“ av ett historiskt material. Jag tänker den främ-



mande personligheten själv. Det är denne själv som i mitt tänkande lever och gäller för mig. Det är väl sant att jag också har en avbild i min inbillning, men denna bild är blott en symbol, en hjälpföreställning. Vad jag menar och som gäller för mig är denna mänskliga själv. Föremålets karaktär av avbild, ett psykologiskt objekt, framträder i den mån mitt tänkande av föremålet är ofullkomligt, förslappas, mister verklighetskaraktär. Avbildens liv och mening är att vara föremålet. I sitt syfte är bilden identisk med ur-bilden. Jag vet mycket väl att min föreställning är ofullkomlig. Jag längtar från denna till en hel och omedelbar fattning av den levande själv: en oändlig uppgift. Min strävan mot objektivitet betyder en strävan att upphäva dualismen mellan subjekt och objekt, att helt sammanfalla med föremålet. Eller paradoxalt uttryckt: den historiska kunskapens strävan mot fullkomning innebär dess strävan att upphäva sig själv. I människokunskapens fortgång äger rum ett närmande i det oändliga mellan subjekt och objekt utan att de dock sammanfalla. Den historiska framställningen upprätthåller väl ännu en bestämd och kylig gräns mellan subjekt och objekt: de befinna sig vardera liksom på de motsatta stränderna av en djup flod. Men konsten däremot ställer sig djärvt detta mål att draga subjektet så långt och så helt som möjligt in mot och in i objektet. Den estetiska illusionen kan stiga till en extas, vari förnimmelserna av skillnaden mellan subjekt och objekt i ett ögonblick kan bortfalla.

Men att tänka människorna själva, det betyder att dessa människor *leva* i mig. De aktualiseras, bli själva verkliga i den tänkande. Varom icke, lär det heller icke kunna finnas någon sann människokunskap och all viss och djup förbindelse mellan människorna vore utesluten. Den fantasiens osäkra „analogi“ varmed man vill förklara förståendet av andra, kan visserligen icke räcka till att ge människokunskapen psykologisk visshet och objektiv giltighet.

Möjligheten av den nämnda kunskapsprocessen ligger däri att den enskilda individualiteten själv blott innebär ett strängt



begränsat urval av hans möjligheter som människa. Han gömmer dessutom anlag till otaliga andra karaktärer och andra förmågor än dem han kunnat förverkliga eller varit i tillfälle att uppöva. Hans i hans natur givna och ytterligare genom hans förgångna liv stadfästa begränsningar ha hindrat dessa anlags utveckling. Men dessa anlag ge honom hans säkerhet och hans visshet i förståendet av andra människor. De bilda stoffet för den människoföreställande fantasien. Men de äro mer än skuggor av jagen. De bliva jagen själva i den giltighet, med vilken de uppträda i hans själ. I den djupa människokunskapen befriar sig individen från sitt eget jags begränsning, han sjunker in i sitt eget anlag till denna människa han tänker, han är försåvitt i denna akt denna människa. Men samtidigt vet han att han i verkligheten icke är denna människa, hans egen individualitet och hans egen ställning i sinnevärlden göra sig alltjämt förnumna. Därmed uppehålls dualismen mellan subjekt och objekt. Men objektet är ju också i honom; hans inre jag undergår i kunskapsprocessen en fördubbling, han är och är likväl icke denna andra. Det uppstår då hos subjektet en spänning i dess strävan att övervinna det oöverkomliga avståndet mellan det självt och det tänkta objektet, och samtidigt en levande kommunikation, en ström av kraft och själ, som utgår från det tänkta objektet till subjektet. Såvitt det tänkta objektet nu är en gestalt, värd att förverkliga och rik på värdekänslor och förmåga, så väckas hos subjektet dessa känslor av beundran och av kärlek, som vederkvicka människolivet. Så illustrerar människokunskapens process Platons myt att Eros är bristens och överflödets son, den egna bristens och det drömda överflödets, och hans sats att kärleken betyder längtan att förena sig med det längtansvärda och ytterst att förverkliga det sköna.

Allt inflytande människor utöva på varandra vare sig under omedelbart umgänge eller genom de förebilder och skrifter, varmed döda eller offentliga människor utöva verkan, betyder en aktualisation av dolda anlag hos det mottagande subjektet. Men det beror nu på den reala individualitetens tillgångar i vad mån han kan förverkliga och med sig införliva



dess förebilder; ofta framträder härvid på nytt hans otillräcklighet.

Vi tro oss sålunda ha funnit att människan i den historiska kunskapen på samma sätt som även i den estetiska åskådningen och i uppfattningen av de levande människorna omkring henne, står i ett direkt och omedelbart förhållande till sitt föremål. Den levande människan bär själv inom sig det historiska livets genom tiderna utvecklade rikedom. Hon är själv historiens hjältar och snillen i de ögonblick hon tänker dem med klarhet och styrka, hur svag hon än i sin begränsade individualitet må vara och hur föga ägnad att upptaga deras liv och gärning. I denna mening, då det gäller tänkandet av personligheter, har Platon rätt, när han säger att den tänkande måste vara lik det tänkta för att fatta det. Här framträder den psykologiska intuitionen som ett klart och verifierat begrepp, såvitt som angivande en i det andliga livet konstaterad process: den betyder den tänkandes identifikation med den tänkta i det väckta medvetandet av ett anlag. Jagmedvetandet, som kallas självmedvetande inom den egna odelade personligheten, uppträder som den giltighet varmed det tänkta personliga objektet gör sig gällande inför subjektet, det tillstånd av fördubbling mellan subjektet och det andliga objektet, som är människokunskapens process. Den historiska kunskapens objektivitet ligger i denna det tänkande subjektets omedelbara beröring med den tänkta personligheten: subjektet uppväcker i detta ögonblick den tänkta personligheten själv ur den mänskliga möjlighetens djup. En psykologiserande må invända att det är en dubbelgångare subjektet i så fall uppväcker. Men det omedelbara livet är icke psykologiserande. Kunskapsprocessen identifierar omedelbart det tänkta personliga objektet med det verkliga. Denna identifikation är den grund, varpå kulturen är bygd. Därpå vila familjen, samhällena och den historiska kunskapen.

Den angivna kunskapsprocessen är ofullkomlig. Det verkliga subjektet hämmas med makten av sin egoism och med de hinder de utbildade anlagen ställa mot ett tänkande in på nya



banor, det fulla uttänkandet av den främmande personligheten. Det är ansträngande, kan även vara förödmjukande att tänka icke förverkligade anlag. Dessutom inmänger sig alltid i någon mån i den tänkta personligheten det avvikande individuella subjektet självt som tänker honom. Naturligtvis kunna överensstämmelser mellan dem finnas, men i princip är en sådan projektion av subjektet på objektet obehörig. Kunskapsprocessens gång är en motsatt: det är objektet, som skall projicera på, utbreda sig genom subjektet. Men den kärna av verklighet den tänkta personligheten trots dessa tänkandets brister äger, den ger den historiska kunskapen dess mått av sanning.

*John Landquist.*

---



## HEDERSKONFLIKTEN I VIGNYS KRIGSNOVELLER.

I den uppsjö av krigslitteratur, som under de senaste åren sett dagen, en litteratur vilken i stundens växlande tonarter talar till oss om kriget — det stora problem, mitt uppe i vilket vi leva — bliver en gammal bok från 1830-talet plötsligt levande för oss. Det är Alfred de Vignys „Servitude et Grandeur militaire“ boken, där krigets storhet för kanske första gången i en genial paradox sammanställts med begreppet „träldom“ och härletts ur detta, och där med samma paradoxalitet krigaren upphöjts och kriget fördömts. Denna bok har fått en sällsam dragningskraft. Ty alla hava vi väl känt något av denna paradox, stannat undrande inför samma spørgsmål. Och då vi tröttnat vid det, som våra samtida, bländade av ögonblickets hat och flyktiga affekter, skrivit om realiteten omkring oss, men dock vilja höra något, som berör denna realitet, tycka vi oss i Vignys noveller fortfarande stå på dess mark och samtidigt se den under en vidare synvinkel. Ju mer vi fördjupa oss i dessa snart hundra år gamla noveller, desto mer häpna vi över deras aktualitetsvärde, desto mer gripas vi av den eviga sanningen i dem. Visserligen utgår Vigny från sin samtids lyten, skildrar en här, grundad på helt andra principer än de nuvarande. Denna starka lokalisering i tid och rum endast trycker på boken en starkare realitetsprägel utan att förmå göra den till en dagsprodukt, främmande för en senare generation. Ty Vignys blick ser långt



in i såväl forntid som framtid. Bakom det tillfälliga skönjer författaren städse det principiella.

\*

Vigny var vad mången af våra dagars författare är: officeren, som skildrat vad han som sådan sett och hört. Visserligen hava hans noveller icke tillkommit såsom ett omedelbart uttryck för egna upplevelser. Detta kunde — tycker man — bidra till att förläna hans verk en överklig, teoretiserande karaktär, göra novellerna till fantasikonstruktioner, i vilka realiteten vore förvanskad av en konstnärlig eller social tendens. Han säger själv i inledningskapitlet, att han, som föga sett kriget, icke vill spela krigare. Vad de Napoleonska fälttågen beträffar, är han en andra generationens man, som endast efter hörsägen känt de stora arméernas bragder och vedermödor; i förhållande till inbördes kriget är han blott en åskådare, som intet ögonblick aktivt tagit del i de strider, vilka utkämpades omkring honom. Vad han samlat är alltså en utomståendes intryck. Men vi böra komma ihåg, att åhöraren fullkomligt drömt sig in i den föregående, knappt några år äldre generationens upplevelser och uppfattning, att åskådaren varje ögonblick tänkt sig som medspelande på tiljan, och att denna åhörare och åskådare var mäktig av en intuition, en visionär kraft, sällsynt bland andra dödliga. Denna kraft kunde hjälpa honom att fullkomligt riktigt skildra sådant, som han i verkligheten var föga förtrogen med, men som ofta tett sig för hans inre syn. En biograf anför som exempel härpå Vignys skildringar ur sjölivet: vad han av egen erfarenhet kände därav var överfarten till England — men genom moderns familjetraditioner hade det från barndomen hägrat för honom, och han finner de rätta, målande uttrycken för att skildra en Söderhavsfärd eller en sjömans förnimmelser i farans stund.<sup>1</sup> Därför kan ock han — ättlingen av en krigisk släkt, vilken som barn på faderns knä insupit dess

---

<sup>1</sup> Aug. Dupouy: Alfred de Vigny, Paris, Bibl. Larousse, s. 51.



traditioner, „funnit kriget sittande vid sin sida“, vilken som skolgosse levat i krigsfantasier och som ung officer lyssnat till äldre kamraters skildringar samt gjort deras upplevelser till sina egna — giva så slående realistiska bilder av drabbningar och fältliv och fullt autentiskt återgiva krigarens sinnesförfattning. Denna intuitiva förmåga är hos Vigny förenad med ett sällsynt utvecklat minne för allt vad han någonsin sett eller hört och med ett omutligt sanningskrav, som utesluter all förvanskning, vare sig konstnärlig eller tendentiös. Därför äga ock hans noveller allt det verkligt och personligt upplevdas realitetsvärde. „Il faut que vous sachiez que dans ce livre, toutes les fois qu'il y a je, c'est la vérité“ säger han själv i ett brev,<sup>1</sup> och denna förklaring måste eftervärlden godtaga.

Men om ock det realistiska draget är rätt starkt utvecklat hos Vigny, starkast kanske just i „Servitude et Grandeur militaire“, där vi flerstädes påträffa bilder, som mången modern författare kunde avundas honom, få vi dock icke glömma, att vi ha att göra med en romantiker. Det reella har för honom värde blott i den mån det har inre betydelse: „A quoi bon les arts, s'ils n'étaient que le redoublement et la contre-épreuve de l'existence?“<sup>2</sup> De fakta han återgiver bilda blott utgångspunkten, tjäna endast som symbol för en inre sanning. Han är, så säger han själv, „un moraliste épique“, och det är häri, ej i den yttre skildringen, tyngdpunkten bör sökas.

\*

Den författarpersonlighet, som möter oss i novellsamlingen, hör icke till de enkla och osammansatta. Vid sidan av krigaren Vigny, som skildrar vad en krigare sett och lidit, framträder skalden och tänkaren, som underkastar tilldragelser och känslor sin skarpa analys, skärskådar dem från sin egen synpunkt. Av denna inre dualism kommer konfliktens skärpa och djup.

<sup>1</sup> Anfört av Séché: Alfred de Vigny s. 253.

<sup>2</sup> Vignys uttalande, anfört av Pa'éologue: Alfred de Vigny, Paris 1891. s. 41.



Som helt ung är Vigny enbart krigaren och krigsentusiast. I den skildring han lämnar av sig som ung musketör under fälttåget 1815 ser Dupouy med rätta en symbol för hela denna hans „krigarbarndom“: „Son uniforme est aux couleurs de la Gloire, rouge et or; il chante à plein gosier un air gaillard.“<sup>1</sup> Men då han härtill fogar den reflexionen, att, om Vigny förunnats bliva en verklig krigare, han troligen, i likhet med förfäderna, nöjt sig med denna lott, har man svårt att instämma i hans tankegång. I det aktiva krigarlivet skulle Vigny under alla förhållanden medfört ett kontemplativt moment, som förr eller senare trätt i förgrunden. Även den Vigny, som sjunger den glada trallen, tystnar helt hastigt för att grubbla över försakelsens spörsmål. Och då han knappast är äldre och ännu livligt hoppas att få komma ut i kriget — det verkliga, stora och romantiska, som han naivt kallar „la guerre à la Du Guesclin“<sup>2</sup> — söker han samtidigt en tillflykt undan kasernlivets pinsamma intryck i liknande grubbel — han själv kallar det „distractions“ — i bibelstudium och diktning: „Je portais la petite Bible que vous avez vue, dans le sac d'un soldat de ma compagnie. J'avais Éloa, j'avais tous mes poèmes dans la tête, ils marchaient avec moi par la pluie — — — et quand on m'arrêtait, j'écrivais.“<sup>3</sup> Redan vid valet av vapenslag har ett tänkarmoment varit medbestämmande; Vigny förklarar sin förkärlek för artilleriet sålunda: „La gravité, le recueillement, la science de ses officiers s'accordaient avec mon caractère et mes habitudes.“<sup>4</sup> Ju längre åren skrida, desto mer träder tänkaren i förgrunden, och vid trettio års ålder lämnar Vigny krigarbanan. Han tror själv att krigaren inom honom dött vid denna tidpunkt: „Quand vint la Révolution de Juillet, le soldat était mort en moi depuis quatre ans; il ne restait que l'écrivain.“<sup>5</sup> Men krigaren slumrar endast, och krigsbullret under de blodiga dagarna väcker

<sup>1</sup> Dupouy, a. a. s. 47.

<sup>2</sup> Brev till A. de St. Vallery 1823.

<sup>3</sup> Brev till Brizeux 1830.

<sup>4</sup> Journ. d' un Poète 1847 (Fragm. de Mémoires).

<sup>5</sup> Journal d' un Poète 1835.



honom till liv igen. Den innerliga sympati, med vilken han vid denna tid i dagboken omtalar sina forna vapenbröder, den stolthet, med vilken han framhäver deras osjälviskhet och nobla bemötande av motståndaren som kontrast till dagspolitikernas och journalisternas själviskhet och hätskhet, tala i detta avseende sitt eget språk. Fyra år senare kommer novellsamlingen, vilken — så tillstår författaren själv i inledningskapitlet — trots allt visar att kärleken till krigarkallet ännu är levande inom honom, att han trots allt ännu vore i stånd till ett återfall. I dessa noveller liksom i viss mån i all Vignys tidigare produktion — den för några år sedan offentliggjorda postuma romanen „Daphné“ är i detta avseende synnerligen karaktäristisk — kämpa de två personligheterna inom Vigny om makten, tyckas turvis tränga ut varandra och sedan åter sammangå och komplettera varandra. Chattertons utseende är på samma gång militäriskt och prästerligt; den Julianus, som besjunges i „Daphné“, har en ung prästs huvud och en krigares gestalt samt går till strid med Platons skrifter under armen; Malteserriddaren i ett planerat poem är i grunden „fältpräst“<sup>1</sup>: i dem alla kunna vi se ett uttryck för dualismen inom skalden själv, en dualism, som blott långsamt övervinnes. Ty striden mellan de båda naturerna är själva striden mellan traditionen och personligheten, ärftligheten och individen, som finner sin lösning först i „L'esprit pur“, Vignys svanesång, där tänkaren segrar definitivt.

Till denna lösning kommer Vigny, då han insett, att även en poesiens och vetenskapens man kan vara riddare lika väl som krigaren. Ty grunddraget i Vignys karaktär, det, som står kvar i alla skiftningar och sammanhåller de två personligheterna inom honom, är just hospitalier-naturen, ridderligheten, hederns och medlidandets kult. Den är såväl källan till den poesi han funnit, i kriget, den storhet han funnit hos krigaren som brännpunkten, i vilken den moraliska konflikten samlar sig.

<sup>1</sup> Att denna Malteser-riddare skulle tjäna som förklädnad för skalden själv i kanske högre grad än någon annan av hans diktade gestalter framgår av ämnets kontrasten mellan honom och en skådespelerska, som han älskar. („Journal d' un Poète“, 1862).



Det krig Vigny som barn funnit „sittande vid sin sida på faderns knä“, var forna tiders ridderliga strid, idealiserad naturligtvis av avståndet och pieteten. Det var underbara berättelser om oförvägna bragder till sjöss, anknutna till traditionen om morfadern, „amiralen“ Baraudin, eller om de bedrifter som utförts av den Vigny'ska släktens många krigarled, vilka alla i ättlingarnas ögon varit „galants guerriers“, riddare utan fruktan och tadel. Det är vidare faderns egna minnen om sin tids — upplysningstidevarvets — civiliserade krig och humana fältherrar, främst den store Fredrik, den beundrade fienden, vilken en gång efter en drabbning med utsökt „courtoisie“ mottagit honom i sitt tält. Även hans tidigaste lektyr frammanar beundran för en svunnen tids krigiska storhet: liksom Fredrik II förbliva även Cæsar och Turenne för honom alltid idealhjältar, kring vilka hans tankar gärna kretsa. I en gestalt, sådan som Collingwood, den engelska amiralen, vilken rastlöst håller vakt utanför Frankrikes kust, som är fransmännens farligaste motståndare men samtidigt genom ädelmod och godhet vinner varje fånges hjärta, har Vigny förkroppsligat det krigarideal han under dessa år skapat sig och aldrig kunnat glömma.

Som växande yngling fångslas han dock av nya, närmare hjältegestalter. Den Napoleonska ærans krigare, invaliderna från „la Grande Armée“, te sig för honom som ett gigantiskt släkte. Den hjältedyrkan, vilken sedan barndomen grott i den känsliga gossens sinne, får ständigt ny näring i den omgivande gloire-atmosfären. För en kort tid bliver även Bonaparte, skaparen av all denna krigiska storhet, en halvgud, fastän Vigny i sin barndom, under inflytande av den aristokratiska familjemiljön, betraktat honom som en äventyrare, en parveny, t. o. m. — efter mordet på hertigen av Enghien — nära nog som en Nero redivivus. Den unga Vigny fattas av en vild, passionerad kärlek till vapenäran, han börjar älska kriget för krigets skull och drömmer om att bliva en stor fältherre. Detta är hans tribut åt samtiden. Men bakom allt detta skymtar traditionens riddarideal fortfarande fram, leker ridderlig ära för hans håg, och det efterlängtrade kriget tager gestalten av ett krig „à la Du Guesclin“.



I hans litterära produktion har denna den yttre ärelystnads period avsatt så att säga endast historiska spår. Starkast äro dessa i *Cinq-Mars*, „det mest lästa, mest kända och sämsta av alla hans alster“, <sup>1</sup> skrivet under officersåren: där drives själva hjälten — ingen idealgestalt, men dock föremål för författarens sympati — av äregiriga drömmar. I „*Servitude et Grandeur militaire*“ är detta stadium redan övervunnet: noveller ha till uppgift att visa, huru denna känsla hos olika individer besegras av själva kriget. Vigny har, då han lyssnat till de gamla, prövade Napoleonkrigarnas berättelser liksom fordom till sin fars, lärt känna en ny sida av kriget, fått en inblick i det, som bor under den „homeriska“ ytan. Den moderna realiteten har efterträtt den romantiska drömmen. Men länge fascineras han ännu av „*l'idée gigantesque de la guerre*“, länge drages han av klingans stålegg som av en magnet. Kärleken till kriget besegras icke med ett slag, men arten av denna kärlek blir en annan, får en alltmer moralisk betoning. Grunddraget däri är vad Vigny kallar kärleken till faran — lockelsen av en ständig tvekamp mot ödet, stegringen till det yttersta av den strid mot detta, som är människans uppgift. Detta moment återfinna vi i ungdomsdikterna „*Le cor*“ och „*La Frégate la Sérieuse*“, där vi se den ensammes trotsiga kamp mot en överlägsen styrka. Och själva den strid, som lockar skalden, avser ej längre egen ära eller framgång, utan offret av det egna jaget för något högre: Principen, Fosterlandet, Plikten. Det är detta motiv vi finna i en dikt av ännu äldre datum än de föregående, nämligen „*Le Trappiste*“: såväl gardet som den „vita“ bondhären uppoffra sig i denna dikt för den själviska, otacksamma konungen utan hopp om lön ens under form av ett ärat namn i hävderna — blott emedan konungamakten är av Gud. Krigaren har fått ett starkt tänkardrag. „*Mon amour de la gloire et des armes était devenu sage, grave, dévoué et parfaitement pur comme est le sentiment pur du devoir*“ — dessa kapten Renaud's ord kunna väl tillämpas på Vignys förhållande till kriget un-

---

<sup>1</sup> W. Söderhjelm, Alfred de Vigny, Finsk Tidskr. 1915.



der hans senare officersår, då han grubblar över det kolossala fenomen, inför vilket han står utan att komma till klarhet. Denna ståndpunkt är ännu levande för Vigny vid den tid, då han skriver „Servitude et Grandeur militaire“. Det, som fasthåller honom vid krigarkallet, är de ridderliga dygder det — även under samtidens reella förhållanden — synes frammana. Dessa dygder hava spirat ur „det mänskliga lidandets storhet“, som Vigny funnit, då han sökt den lysande bragden; i stället för att besjunga en episk halvgud reser han en vård över plågade medmänniskor, stora i sin olycka. Det stämmer väl överens med Malteserriddarens, „fältprästens“ uppgift.

\*

Krigaren tvingas till enkelhet i seder, till beröring med smuts och elände och allsköns motbudande företeelser. „Les plus délicats et les plus riches sont forcés de voir vivre la pauvreté et de vivre avec elle.“ En amiral och pär av England äter samma kost som en enkel matros; den förra kejserligapagen lever bland „härens bönder“ och söker krigets skönhet i dess verdmödor — „dans la boue des marches et du bivouac“. Vigny själv, den unga, klena officeren, som några år tidigare verkat flickaktigt vek, spottar blod och marscherar likväl miltals under hållande regn, ty „först då en man är död tror befälet, att han verkligen varit sjuk“. <sup>1</sup> Familjebanden, alla livets små fröjder och sorger försvinna för årtal ur krigarens liv. Hans fria människovilja tvingas att böja sig under den passiva lydnadens stora träldomsok. Han känner sig ständigt stå på gränsen mellan liv och död, ansikte mot ansikte med ödet, och ibland får han sig själv anförtrodd rollen av ett oblidkeligt öde, som håller människors liv i sin hand. Under denna hårda realitet upplever han en själskris, vilken omvänder honom till vad en modern författare, som studerat krigarens själsliv, kallat „allvarets reli-

---

<sup>1</sup> Jmfr. Vignys skildring av sitt krigarliv i det tidigare anförda brevet till Brizeux samt „Journ. d' un Poète“ 1847 (Mémoires).



gion".<sup>1</sup> Alltmera ter sig allvaret för Vigny som den sanna krigarens grunddrag och främsta kännetecken. „Il avait cet air militaire et sérieux des hommes de Bonaparte“, säger han en gång om en man han sammanträffat med<sup>2</sup>, och sammanställningen av de båda adjektiven faller sig helt naturlig för honom, som rådde mellan dem ett logiskt sammanhang. I detta allvar finner tänkaren Vigny en anknytningspunkt: det utövar stark dragningskraft på honom. Typisk är i detta avseende Vignys ovan anförda förklaring av orsaken, varför han beslutit bli artillerist. Det ligger även något symboliskt redan i det av honom uppfunna skeppsnamnet „La Sérieuse“. Allvarsdraget är genomgående i de militärtyper Vigny ansett värda att skildras — den gamla sjövargen på den ödsliga flandriska landsvägen, Timoléon d'Arc, den unga, bleka artilleristen med de, „spartanska“ dragen, den sträva, enkla kapten Renaud, idealkrigaren Collingwood. Brister denna egenskap hos krigaren, står Vigny genast oförstående gentemot honom: redan som ung löjtnant vantrivs han bland sina fåfänga, inbilska kamrater och böjer sig ogärna för de förmän, vilkas inre tomhet han skärskådat. Det är slutligen oförmågan till fördjupning — „recueillement“ — hos forna tiders „galants guerriers“ som i viss mån löser det traditionens starka band, vilket bundit aristokraten Vigny vid hans krigiska förfäder. Här träder „fältprästen“ fram igen: mannen, som i sig förkroppsligar detta djupa allvar, får i Vignys ögon något munkartat över sig; hären blir ett stort kloster — „un couvent nomade, empreint de gravité, de silence et de retenue“.

Tyst behärskning följer allvaret i spåren. Tystnaden är, även den, ett av filosofen Vignys favoritbegrepp — „seul le Silence est grand, tout le reste est faiblesse“ — och denna stoiska dygd pressar krigarlivet fram mer än det civila livets förhållanden. Soldaten tvingas till tystlåtenhet av disciplinen, officeren av nödvändigheten att upprätthålla sin auktoritet. Men

<sup>1</sup> Berggrav-Jensen: Krigarliv och Religiositet.

<sup>2</sup> Journal d' un poète 1826.



det finnes ock en djupare orsak till denna tystlåtenhet. Själva kärnan i det krigaren upplevat, är för intimt förbunden med hans själs djupaste strängar, med „vad ej i ord förtydligas får, vad vårt innersta väsende känner“, för att mångordigt och högljutt omtalas. Hans „manliga blygsamhet“ — samma känsla, som Ibsen kallat „sjælens blygsel“ — uppreser sig däremot, liksom den ock uppreser sig emot allt, som kunde bära karaktären av klagan. Typisk är i detta avseende Renaud, som aldrig invigt någon i sitt krigarlivs rika erfarenheter och blott i en stund av nervös upphetsning, inför exklusiva förhållanden, då han varje stund kan vara beredd att mista livet, förmår sig att göra det. Lika betecknande är att Collingwood låter en annan människa få inblick i sitt livs ständiga tragedi och i den källa, varur han öser kraft att manligt bära sitt lidande, först i det ögonblick, då han ser, att denna människa själv är i yttersta själanöd. I Vignys reserverade hållning vid mottagandet av kofferdikaptenens och Timoléons förtroenden framskymtar samma „sjælens blygsel“, samma rädsla för överflödiga ord. Men så är i stället varje ord som säges, varje åtbörd, som göres, sann. Skalden Vigny fordrar sanning i konsten: hos krigaren möter han samma krav i det levande livet.

Det är detta, som gör slut på ärelystnaden, på all yttre skrytsamhet och prålsjuka. Allt det, som har något av teater över sig, som blott är sken och parad, får ej rum i krigarens verkliga liv, krymper samman till ett intet inför krigets realitet. Inför sanningskravet bleknar mången krigisk gloria. Redan 1829 faller Vigny i sin dagbok om romarna det omdömet, att det var ett folk utan filosofi och idealism, vars mål uteslutande var yttre framgång och rykte; och han finner något osant, skådespelarartat i en sådan livsuppfattning. Tänkarens krav på fördjupning, på uppriktighet mot sig själv och andra stöter bort krigsentusiasten, som vore färdig att beundra det stora krigarfolket. Och Vigny tillägger: „Sur ce point, le crâne de Bonaparte fut trempé comme un crâne romain.“ Här se vi orsaken till att Napoleon efter att en kort tid hava bländat Vigny med glansen av sina bedrifter, nu åter verkar fränstötande på honom och



av honom skildrats i övervägande osympatiska färger. Den bör sökas i den kärlek till yttre framgång utan hänsyn till andras välfärd, som han såg hos denna „Frankrikes sultan“ och i dennes benägenhet att spela en roll, i hans „charlatanism“: „Bonaparte, c'est l'homme, Napoléon, c'est le rôle“<sup>1</sup> — detta är kvintessensen av Vignys omdöme. Den förre, iklädd den traditionella dräkten — „la redingote et le chapeau“ — har krigarens enkla väsen och mod, och för hans storhet saknar Vigny ingalunda förståelse. Den senare, med toga och lagerkrans, är skådespelaren, och denna uppfattning av honom genomför Vigny konsekvent i „La canne de jonc“. Under den bländande ytan ser han en avgrund av egoism, och denna dödar hans storhet, gör honom liten i bredd med den enkla, okända krigaren Renaud, som villigt försvinner i infanteriets djupa leder, emedan han lärt sig uppriktighetens och försakelsens evangelium.

Krigarens sanna storhet, sådan Vigny numera fattar den, består främst i frånvaron av själviskhet. Tvånget att försaka, att avstå från det han har kärast i livet, pålägges krigaren av disciplinen, av den passiva lydnaden, ursprunget till hans trældom. Men genom att lära sig den svåra konst, som kallas resignation och försakelse, kan han — såsom Stagnelius i någon dikt uttryckt det — „adla tvånget till frihet“, förvandla trälldomen till storhet. I ett liv, grundat på dessa principer, blir offerviljan tyngdpunkten. Offermomentet blir det centrum, kring vilket det rör sig. På denna punkt kunde många intressanta paralleler dragas mellan Vigny och flera moderna författare, som just i offermomentet velat se det centrala i krigets sedliga berättigande. I Vignys hela världsåskådning är detta moment av grundläggande betydelse. Det är försakelsens och offrets omätliga storhet hos en Gud, född i krubban och död på korset, som i ungdomen kommer Vigny att böja knä för Kristus, „ty offret“, säger han „är det skönaste som finnes i världen“.<sup>2</sup> Och det är åter samma föreställning om offret som det högsta,

<sup>1</sup> Journ. d' un Poète 1834.

<sup>2</sup> Journ. d' un Poète 1829.



vilken han många år senare lägger till grund för en planerad dikt, som till ämne har den olympiska gudens underlägsenhet i förhållande till en vanlig dödlig, emedan han i motsats till den senare ej kan uppoffra sig för en princip.<sup>1</sup> Allt dygdbegrepp koncentreras i detta enda: „Sacrifice, toi seul, peut-être, es la vertu!“<sup>2</sup> Redan i ungdomsdikterna se vi offermomentet starkt framhävt — ej endast i „Éloa“, offertankens apoteos, utan ock i stridsdikten „Le Trappiste.“ Även i de Thous personlighet i Cinq-Mars har denna tanke fått ett vackert uttryck. I „Servitude et Grandeur militaire“ träder oss offerbegreppet fördjupat till mötes. Nu se vi det icke endast i dödsögonblicket, liksom fallet var i ungdomsproduktionen — vi se ett uppoffrande av hela varelsen dag för dag, år för år. En bild av detta dagliga offer se vi i den gamla sjökaptenen, som i årtal släpar kärran med den vansinniga kvinnan efter sig i ur och skur, på långa, gyttjiga vägar, i Collingwood, som med stilla resignation livet igenom förbliver havets träl utan avbrott, utan hopp om befrielse. Offret av livet är blott en stegring av denna ständiga självuppoffring. Och i den form krigarens död iklädes i novellerna, finnes intet kvar av bragdens strålgans. Det är ej längre paladinens död vid elfenbenhornets klang inför en skräckslagen fiendehär, stordådet, vars rykte i århundraden skall leva kvar på folkets mun. T. o. m. döden i „Le Trappiste“ — en dikt, som dock inom sig bär fröet till mycket av det vi senare påträffa i novellerna — den högtidliga offerakten, förberedd av mässa och nattvardsgång och välsignad av en kyrkans man, har ännu för mycket av „skådespel“ över sig. I „Servitude et Grandeur militaire“ får krigarens död karaktären av något nästan tillfälligt över sig: det är döden av en olyckshändelse, förorsakad måhända av en spik eller stenskarva i krutkällaren, det är nedslaktandet i överrumplingens halvt medvetna stund, eller ock slocknandet i fångenskap efter många års vegeterande, eller slutligen döden i en mörk gränd, för ett barns kula, i det ögon-

<sup>1</sup> Ibid. 1843: „Un Dieu, poème-drame“.

<sup>2</sup> Wanda str. 14.



blick, då man „med tungt hjärta fyller en motbudande plikt“. I detta förhållande av det tysta, osedda offret når den grundtanke, som föresvävat Vigny redan i „Le Trappiste“, sin högsta utveckling. Hans motvilja för all ärelystnad, om än av så upphöjt slag, når sin kulmen, då han omgiver den okända, bortglömda hjälten med en gloria, klarare än de kristna martyrens, vilka dock eggats av hoppet om kanonisering på jorden och sällhet i himmelen, livats av kampen och skådespelet omkring sig. I krigarens stumma offer finner filosofen Vigny ett av de högsta uttrycken för den grundtanke han senare formulerat sålunda: „Aimez le bien pour sa beauté, la beauté pour son excellence, sans crainte de rien, sans espoir de rien“<sup>1</sup>, eller i Renauds enkla ord om „l'amour pur du devoir.“

Det är plikt känslan ensam, som ingiver krigaren kraft till hans tunga offerliv, som är bakgrunden för alla hans tankar och handlingar. Även detta begrepp finna vi tidigt i Vignys produktion med motiv ur krigarlivet — det utgör den bärande tanken i dikten „La Sérieuse,“ där kaptenens bragd tolkad av hans gripande avskedsord till det sjunkande skeppet, får karaktären av enkel pliktuppfyllelse:

„Nous nous sommes conduits, comme il fallait, lui dis-je; Adieu donc, mon enfant!“

I krigs- som i fredstid behärskas soldaten, liksom den samvetsgranna underofficeren i Vincennes, av denna känsla. Det enkla medvetandet „jag har fyllt min plikt“ är liksom för Renaud hans bästa tröst i dödens stund. Plikt tanken blir grundstenen i hans liv, hans räddningsankare inför dess problem: „Quelle idée le soutiendra, si ce n'est celle du devoir et de la parole jurée?“ frågar författaren, sedan han skildrat soldatens hårda lott.

Plikten, sådan Vigny fattar den, är något, som förmår elda och entusiasmera. Den är intet teoretiskt, uppkonstruerat moralbegrepp, den hör intimt samman med själva livets skönhet.

<sup>1</sup> Journal d'un poète.



Liksom Vigny sammanställer „det goda“ med „det sköna“, så sammanställer han ock krigarens pliktkänsla med begreppet „heder“. Hedern, detta odefinierbara något, som likväl är medfött hos mannen oberoende av tid, nationalitet eller tro, är just plikten i dess renaste form, är dess poesi, är, „samvetet i högsta potens“. Den ställer mången gång på människan högre krav än den religiösa moralens bud: det finnes handlingar — säger Vigny i sin dagbok — som en präst kunde göra sig skyldig till, men icke en „galant homme“. Detta begrepp „honneur“, som under Vignys mogna år utträngt den „gloire“ han vansinnigt älskat i ungdomen, har djupa rötter redan i hans tidigaste barnoms tankefär, i de familjens och nationens traditioner, vilka han då insupit. Det leder tanken tillbaka till riddartidens sedekodex, till 1600-talets franska hovmanna-ideal. Det är således ett nedärvt begrepp Vigny, den typiska aristokraten, tager vara på. Det för honom personligen karaktäristiska är att han upphöjer hedern till religiös princip. Då hans förfäders katolicism med all sin symbolik för honom bliver främmande och död, fyller han tomrummet med den kult, som hos riddaren levat vid sidan av hans kristna tro, och skapar därav den moderna människans enkla, manliga religion. Den bliver sålunda för honom en brygga mellan forntid och nutid, bildar övergången från hans barndomstro till den åldrande filosofens tro på „Idéernas Gud“. I denna kult förenas, åter i ridderlighetens tecken, de båda individualiteterna hos Vigny: krigaren bliver för tänkaren en av de högsta människotyper, emedan hedersbegreppet hos honom är starkare utvecklat än hos andra. Hedern är hans ledstjärna från den stund han blivit krigare — han är typisk för Vignys uppfattning av hela krigarklassen, denna tioåring, som under kulregnet ombord på ett sjunkande fartyg frågar: „Citoyen, qu'est-ce que l'honneur veut que je fasse?“ Lika typisk är den unga Renaud, som, frestad att bryta det hedersord han givit sin fiende, känner det, som hade han smakat en giftig dryck, genomlever en pestsmittads ångest och kval. Lika levande har Vigny sett denna känsla hos den åldrande krigaren: hos underofficeren i Vincennes, vilken



omsorgen om en obefläckad heder lockar ut i krutkällaren den ödesdigra natten, hos Renaud, som samma synpunkt tvingar att återtaga sin avskedsansökan inför den hotande faran. Sålunda dröjer där kvar en stråle av den glans, som omgav den Valois'ska tidens „galants guerriers“, över dessa sena tiders „gladiatorer“. Valspråket i deras levnadssaga kunde vara Frans I:s ryktbara ord: „Tout est perdu, fors l'honneur“.

Men just i detta upphöjande av hedern till livsprincip ligger fröet till konflikten mellan krigaren och kriget. Den ligger i motsättningen mellan hedersbegreppet, som det hårda livet, den ständiga uppoffringen och försakelsen hos krigaren småningom mejsla ut till en allt renare och skönare känsla, samt de fordringar det reella kriget ställer på honom. Icke blott om han är en tänkarnatur som Vigny, utan ock om han är en vanlig „galant homme,“ kan konflikten bli så djup, att han bliver krigets oförsonliga fiende. Längre dröjer det, innan en man förmår genomskåda denna gigantiska företeelse, som fascinerar honom; det sker i det ögonblick, då han känner förödmjukelsen av att i sin hand se en slavs sabel i stället för riddarens svärd, i det ögonblick, då kriget utom alla övriga uppoffringar även fordrar offret av hans personliga hederskänsla. Det är i denna konflikt mellan krigarens heder och människans vi få söka kulminationspunkten i novellerna.

\*

Den konflikt Vigny närmast tänker på, då planen till novellsamlingen börjar mogna inom honom, är givetvis den, inför vilken revolutionsdagarna år 1830 ställt mången av hans kamrater. I stället för att kämpa mot rikets yttre fiender, se de sig tvungna att för att försvara sina lagliga, men föga aktningsvärda herrar, Bourbonerna, på Paris' gator skjuta ned flockar av arbetare, egna landsmän, vilkas sanna krigarmod mången av dem beundrar och, om det så fogar sig, även kvinnor och barn. Det är blott hederskravet — det givna ordet, trohetseden — som håller dem kvar på deras post. Men detta krigarens he-



derskrav går stick i stäv mot deras personliga hederskänsla, och så snart den motbudande plikten är fylld, lämna de för alltid militärtjänsten — om ej konflikten redan tidigare blivit dem övermäktig, så att de sett den enda utvägen i en kula för pannan.<sup>1</sup> Händelserna år 1830 utgöra emellertid endast ramen kring novellerna: handlingen i dessa är ställd på en allmänare, bredare bas, men grundmotivet är dock — i synnerhet i den första och sista — till sin innebörd detsamma.

Vigny hör en gång historien om en sjökaptän, vilken under skräcktiden fått en förseglad order att låta arkebusera fångna engelsmän, och vilken, bunden av sin ed, låtit ordern gå i uppfyllelse. Tanken på det skedda blir honom lika outhärdlig som för officerarna under julirevolutionen: „*Revenu à terre il rendit compte de sa honteuse exécution, se retira du service et mourut en peu de temps.*“ Och hedersmomentet understryks än mer av dessa ord, vilka Vigny i förbigående tillägger om sin släkting de Bougainville, fregattens tidigare befälhavare: „*Ce grand navigateur en pleura pour l'honneur de son vieux vaisseau.*“ Tanken på denna vanära, inför vilken en krigare ställts, förföljer Vigny — och det djupa intrycket utlöser sig i den gripande novellen om „Laurette,“ den unga, glada kvinnan, vars man blivit berövad livet på liknande sätt, och som till följd härav mister förståndet. Huvudpersonen i berättelsen är trots namnet icke hon själv, utan den gamla sjökaptänen, som sett sig tvungen att verkställa ordern — för att sedan ägna sitt återstående liv åt botgöring. Det svåraste momentet för honom är just den fläckade hedern, det är det att skurkarna i direktoriet förvandlat honom, en ärlig sjöman, till bödel.

Liksom vid konflikten från julidagarna 1830, ligger emellertid ännu i denna novell skulden ytterst hos en föraktlig regering, kan tillskrivas ett förvirrat politiskt tidsskede. „*Ce n'est pas le métier!*“ utbrister kaptänen, då den unga Vigny säger sig förstå, varför han fattat avsky för sitt yrke. I detta utrop tager sig krigaren Vignys kärlek till sitt kall ännu uttryck. I

---

<sup>1</sup> Jmfr Journ. d' un poète för 1830.



den andra novellen se vi Vigny själv plågas av all den hårdhet och fulhet som är förbunden med krigarens liv, men handlingen för oss icke till slagfältet, utan till en liten garnisonstad i fredstid och konflikten är endast svagt angiven, ligger på sidan om huvudmotivet. I den sista berättelsen tager tänkaren, som sökt skärskåda krigsproblemet, steget fullt ut: konflikten når åter samma skärpa som i „Laurette“, men här är skulden endast yrkets. Vi föras rätt in på krigets, det stora, fosterländska, internationella krigets område. Det är krigarens direkta plikt, hans „raison d'être“ som sådan, vilken här får skenet av bödelsgöra, oförenligt med mannens hederskänsla. Kapten Renaud har i sin ungdom felat genom ärelystnad och förhävelse, genom överdriven dyrkan av „komedianten“ Bonaparte och hans egoistiska ideal. Han har endast småningom lärt sig inse, att det ej är åt en människa, utan åt en princip man bör hängiva sig, och den upphöjda princip han sedan dess troget tjänat, är fosterlandet. För detta har han med luttrat och allvarligt sinne kämpat på en undanskymd plats i hären, utan tanke på egen framgång och lön. Han har blivit krigaren-medborgaren i ordets fulla mening, nått höjdpunkten av den pliktmänniskans och hedersmannens dygd krigarlivet med dess försakelser kan skapa. Kriget älskar han: de stora drabbningarna blända och tjusa honom med sin rent episka skönhet, och han trives även väl i det hårda fältlivet bland sina soldater. Då ställes han plötsligt inför den stora prövningen, ett nattligt bajonettanfall på en fientlig avdelning. Redan inför attacken erfar han, den mångbeprövade, en känsla av obehag — blygseln över att anfälla so- vande människor. Och under den ohyggliga striden — „une boucherie sourde et horrible“ — då han på måfå slår omkring sig, råkar han sticka ihjäl ett barn, en fjortonårig officer, som faller ned död vid sin fars sida. I det ögonblick Renaud i sina armar lyfter den döda gossen med de barnsligt veka dragen, vaknar inom honom det individuella samvetet, den individuella hedern, och hela krigets fulhet träder plötsligt fram för honom: „Je regardai honteusement de côté, et je ne vis qu'un amas de corps que mes grenadiers tiraient par les pieds et jetaient de-



hona.“ Den första fråga han efter fullgjort värv riktar till sin överste är denna: „vilken skillnad finnes det mellan mig och en mördare?“ Och denna fråga, som en gång gått upp för honom, lämnar honom icke längre någon ro: voro spanjorerna mördare, då de under det sista fälttåget stucko ihjäl de franska skiltvakterna? Voro katoliker och protestanter mördare en gång, under religionskrigens tidevarv? Av huru många mord består egentligen en sådan där stor drabbning, vars skönhet hittills tjusat honom? Dessa tankar förfölja honom ännu många år senare, på dödsbädden. Lämna sitt yrke kan han ej — det har gått honom för mycket i blodet. Men han känner det som ett bödelsyrke. Från denna stund är han trött på kriget, hatar det, ehuru han tjänar det lika energiskt som förr. Sin mördarsabel vill han ej mer vidröra: hans enda vapen blir en liten käpp — den „canne de jonc,“ vilken givit novellen sitt namn — som fallit ur den dödes hand i hans. Och när han under revolutionsdagarna — då han med detta enda vapen i sin hand strävat efter att spela rollen av „brandsoldat“ — träffats av den parisiska gaminens på måfå avlossade kula, ser han häri endast vederläggningen för det brott han har att sona. Han anslår sin lilla kvarlåtenskap till sin „mördares“ uppfostran men endast på det uttryckliga villkor, att gossen ej skall bli militär.

\*

Sålunda framstår krigaren — hederns riddersman, den allvarliga, självupppoffrande mannen, asketen och martyren — sist och slutligen som en usel träl med bödelns bila i handen. Vigny har, några år innan han utgav „Servitude et Grandeur militaire,“ uttalat följande tanke: „Dans notre siècle, l'uniforme sera un jour ridicule, comme la guerre est passée. Le soldat sera déshabillé, comme le médecin l'a été par Molière, et ce sera peut être bien.“<sup>1</sup> Detta yttrande fälles av le Docteur Noir, denna egendomliga, halvt symboliska gestalt, vilken i sig

---

<sup>1</sup> Stello, kap. 32.



inbegriper allt det mörka, plågsamt analytiska och sarkastiska i Vignys intellekt. Det är lyckligtvis icke han, utan hans motpol, idealisten med den passionerade kärleken till mänskligheten, som har överhanden i det mesta av vad Vigny skrivit. Hans uppgift är nedrivande, hans verk äro ett „besvikelsens poem,“ men „avklädandet“ sker med varsam hand och efter ett särskilt program: „Ce ne sera que des choses sociales et fausses que je ferai perdre et que je foulerai aux pieds des illusions; j'élèverai sur ces débris — — — la sainte beauté de l'enthousiasme, de l'amour, de l'honneur de la bonté, la miséricordieuse et universelle indulgence qui remet toutes les fautes.“<sup>1</sup> Trogen denna grundsats har han även i krigsnovellerna ställt upp individen och saken mot varandra, rentvätt och förhärligat den förra, medan han uttalat sin dom över den senare. I de antika dramerna tvingas hjältarna, Hellas' ypperste, att mot sin vilja bliva brottslingar, och detta endast ökar deras tragiska storhet. Vad ödet var för dem, är den passiva lydnaden för krigaren: som ett draget Damoklessvärd svävar den över hans huvud,<sup>2</sup> gör honom till ett blint redskap i sin hand. Därför fritages ock krigaren från skulden: „C'est la guerre qui a tort et non pas nous.“ Ju tyngre träldomen är, desto större blir slaven: „Il faut gémir de cette Servitude, mais il est juste d'admirer les Esclaves“. Krigarens hårdhet är endast en järnmask, som döljer fångens kungliga drag, den är blott höljet kring kärnan. Och höljet betyder oändligt litet: „Les événements ne sont rien, l'homme intérieur est tout.“ När skalden tänker på de verkligt goda män, som stått och stå i krigets tjänst, fullt medvetna om vad det är, ökas hans beundran just av deras medvetenhet. Ty på grund av den lida de mer än andra, och i lidandet, ej i bragden eller den yttre handlingen, ligger den sanna storheten. Den kan sammanfattas i de två orden „resignation“ och „försakelse“: „Ainsi comprise, elle élève notre profession au-dessus de toutes les autres et peut laisser digne d'admiration la mémoire

<sup>1</sup> Journal d' un poëte 1835.

<sup>2</sup> Brev till Mme Lachaud.



de quelques uns de nous, quel que soit l'avenir des guerres et des armées." Det är att märka, att denna storhet har något negativt över sig, är enbart passiv. Den aktiva krigiska storheten gör sig identisk med själva saken, blir bäraren av dess hårdhet och falskhet och har därför — i Bonapartes person — obarmhärtigt „avklätts“ av Vigny. Den ter sig för honom som en kvarleva från en gången, barbarisk tid. Men ett negativt värde kan icke heller hava någon framtid för sig; den sanna krigarstorheten är, även den, en „solnedgångsstorhet“, om man så kan säga, dödsdömd som hedendomen på Julianus' tid, som feodalsystemet på Richelieus, och kanske just därför tilldragande för Vigny, ättlingen av en döende samhällsklass och barnet av en brytningstid. Den passiva storheten har något osunt och onaturligt över sig, blir för tung att bära för den tänkande människan. För den, som helt och för alltid kan inordna sitt personliga samvete under massamvetet, som villigt vältrar ansvaret för sina handlingar på ödet, kan konflikten utebliva. Ett sådant villigt uppgivande av den egna personligheten, förenat med ett glättigt yttre, har Vigny tyckt sig påträffa hos många kamrater. Då han var mycket ung och barnslig trodde också han, att det kunde kännas som en lättnad, en hemlig lycka att lämna den egna viljans tunga börda ifrån sig. Som ung musketör finna vi honom grubblande över detta problem. Han är själv förvånad över, att man så lätt kan avstå från sina egna handlingar, sina ord och, nära nog, sina tankar, undrar över att den mänskliga stoltheten ej någonsin uppreser sig däremot men han fogar sig lydigt i detta faktum. Denna sinnesstämning kan han dock hysa, endast så länge han ej upplevat kriget. Så snart upplevelsen, om ock i andra hand, genom sjökaptenens berättelse, bragt konflikten mellan plikt och plikt, heder och heder i dagen, börjar slavens uppror mot ödet. Och denna kamp är berättigad. Det är enligt filosofen Vignys åsikt den moderna människans företräde framom den antika, att hon får och bör kämpa för samvetet mot ödets blinda makt.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jmfr uppfattningen i „Les Destinées“.



Samvetet är gudomen inom människan, hedern är dess högsta potens. För sin Gud och sin heder bör riddaren draga sitt svärd. Så se vi Vigny bryta mot resignationsidealet, mot klosterlöftet om stum lydnad och som kontrast mot den passiva lydnadens hjältar uppställa ädlingen, vilken under Bartolomeinatten vägrade lyda sin konung och länsherre. Klyftan mellan krigaren och hans yrke blir oöverstiglig, då han uppreser sig mot detta för att rädda sin heder. Detta den ärliga krigarens impulsiva uppror mot den passiva lydnaden understödes av tänkaren Vigny, som ser det meningslösa i den: „Nous admirons le libre arbitre et nous le tuons. L'absurde ne peut pas régner ainsi longtemps.“ Hela organisationen måste bli en annan.

Den här Vigny känner, är en sådan av yrkeskrigare, grundad på värvningsprincipen. Krigaren i en sådan armé är livstidsträlen, isolerad från medborgaren och illa tåld av denne, som i honom endast ser de makthavandes villiga redskap, färdigt att på befallning vända sina vapen mot egna landsmän. Krigarklassen är en pariaklass — och för att avlägsna detta missförhållande fordrar Vigny att hären skall bli identisk med nationen, liksom fallet var under den klassiska forntiden: värnplikt eller nationalmilis hägra för honom som det första steget mot en bättre tid. Men om ock de breda lagrens hat till soldatrocken härmed, såsom han tänker, skall kunna avlägsnas, inser han att grundproblemet för den i aktiv tjänst stående krigaren icke härmed kommit närmare sin lösning. För honom äro „martyriet“ och „träldomen“ desamma som förut, och konflikten blir blott djupare för den, vilken den stumma lydnaden icke gått i blodet. Vigny, vars skarpa blick sett djupt in i sakens väsen, vore knappast förvånad över att hans definition på vad han som officer velat skildra — gladiatorn, som uppoffras för folkets eller härskarens politiska nycker“<sup>1</sup> — även i nationalhärarnas tidevarv har sin sanningsklang kvar, att den finner ett mångfaldigt eko, som intet förlorat av dess bitterhet, men väl i den nervösa demokratiens tidevarv mist de

---

<sup>1</sup>) Journal d' un poète.



vignyska ordens stoiskt-aristokratiska behärskning. Därför drömmer Vigny om djupgående reformer på själva disciplinens område, undrar, om icke friare spelrum kan lämnas den enskildes omdöme och samvete: „Il faudra bien que l'on en vienne à régler les circonstances où la délibération sera permise à l'homme armé et jusqu'à quel rang sera laissée libre l'intelligence.“ Han vill härvid göra en åtskillnad mellan den stramare disciplinen på en yttre front och större individuell frihet under inbördes strider. Ett ögonblick tycker man sig förnimma ett svagt och famlande förspel till kända toner — något av de första soldatråden, av de vackra frasernas Kerenskij — i de riktlinjer idealisten Vigny drager upp. Men dessa riktlinjer te sig för honom blott som halvmesyrrer, som ett övergångsstadium. Och krigaren inom honom uppreser sig mot utopierna. Han vet, att problemet icke löses på detta sätt. Den passiva lydnaden är själva kärnan i disciplinen, och disciplinen är härens grundval, vilken icke kan undergrävas utan att hela systemet störtar samman: „Tant qu'une armée existera, l'obéissance passive doit être honorée. Mais c'est une chose déplorable qu'une armée.“ Hären är en institution, som icke har någon plats i framtidens liv, ty även i den bästa form den kan erhålla, kan den endast medföra moraliska och samhälleliga vådor. Kanske anar hedersreligionens apostel, att i ett tidevarv, då alla medborgare för en tid göras till „gladiatorer,“ av vilka hederns offer fordras på mångahanda sätt, själva nationernas heder skall löpa fara att förintas. Vad Vigny i alla fall fruktar är slavarnas uppror. Hans ord om kolossen, som sitter stum vid Cæsars fötter, men oroar och skrämmar härskaren, vilken fruktar den dag, då han uppreser sig emot honom, hava en hotfull, nästan profetisk klang.

Genom en konsekvent utveckling av sitt ridderliga livsideal har Vigny sålunda kommit därhän, att det slutmål han uppställer är avväpning och evig fred. Ur patriotismen växer en vidare känsla fram. Bortom fosterlandet Frankrike ser han det andra stora fosterlandet — Europa — och bortom detta ett ännu större — jordgloben, vilken för var dag synes allt mindre, „sam-



manpressad i civilisationens hand“. Den förra krigsentusiasten frigör sig alltmer från den dunkla urinstinkt han anser hava legat till grund för hans tänkesätt i ungdomen. I hans senare produktion träder mångenstädes den pacifistiska tendensen tydligt fram: den fredliga kulturens bragder besjungas i „La Sauvage“ och „La bouteille à la mer,“ tankens man övervin- ner svärdets i svanesången „L'esprit pur,“ och i dagboken finna vi bland annat utkastet till ett poem över år 1699, världens enda fredsår.

Den ståndpunkt Vigny omfattat har för världskrigets gene- ration tätt sig ej endast som ohjälpligen föråldrad, utan ock av mången stämpel som flack och nära nog omoralisk. Men man har svårt att värja sig för intrycket, att de, som skrivit och tänkt sålunda — under världskrigets tidigare skede, i upp- hetsningens ögonblick — ännu stå på den röda musketörens outvecklade ståndpunkt, och att den mänsklighet, som lever un- der den stora krigsupplevelsens avvecklingsskede kanske trots tid och rum är mer fjärran från dem än från den krigströtte Renaud i det ögonblick han tycker sig hava mist allt, till och med hedern.

Vigny har liknat författaren vid en sjöfarande, vilken, själv nära undergången, vill varna kommande släkten för de klippor och rev, på vilka han strandat: „Un livre est une bouteille jetée en pleine mer, sur laquelle il faut coller cette étiquette: Attrappe qui peut!“ Det kan räcka länge, innan skriften kommer i rätta händer. Den, som icke känner havet och dess faror, skall icke förstå dess värde och likgiltigt kasta bort den. Men för den, vilken själv hotas av skeppsbrott, innehåller flaskan ett verk- ligt livselixir. Han skall tacksamt tyda och tillvarataga budet från den döde.

*Agnes Langenskjöld.*



## THÉOPHILE GAUTIER OCH ANTIKEN.

### I.

Bland Théophile Gautiers tidigaste teckningar finnes ett utkast, som framställer en enligt 1830 års mod klädd merovingisk romantiker med långt hår, ledande vid sin arm en ståtlig grekisk skönhet.

Denna teckning ger på sitt sätt en ypperlig bild av Théophile Gautier själv och hans förhållande till antiken.

Gautier stod till en början, sedan han anslutit sig till det romantiska lägret, under den romantiska föreställningsvärldens trollmakt. Han var full av romantisk exotism, han klagade hjärtslitande, sargad av den romantiska pessimismen, han såg i mörka höstnätter alla dagsmodets skräcksyner och han beundrade den av Chateaubriand prisade medeltiden och gotiken, och ville intet veta av antiken, klassicismen eller Boileau. För att förtreta den sistnämndes „gamla“ beundrare döpte han enkom sin katt Childebrand, ja, inflätade till och med i sina verser detta förbjudna barbarnamn, „un nom très-chevelu, tres-mérovingien, on ne peut plus moyen âge et gothique, et fort préférable à un nom grec.“

Gautier's första diktsamlingar äro också överfulla av allt slags medeltidsbeundran. Där glömmar man sig betagen kvar inför gamla gotiska slott för att drömma om „le brillant moyen âge et la chevalerie“, där ligger man på rygg i gräset och föreställer sig, hur det skulle te sig och kännas, ifall någon medeltida slottsherres ståtliga jaktparti med falkar, hundar, hästar och horn-



låt plötsligt komme framstörtande ur skogsbrynet därborta. Och likasom Victor Hugo med sitt följe stiger upp i Notre-Dame's torn för att från denna poetiska plats beundra den poetiska solnedgången, sitter Gautier än invid den ena, än vid den andra gamla kyrkoruinen, dystra basilikan eller ståtliga katedralen för att ryckas med av en förgången tids minnen, medan solen gjuter sin glöd över kyrkans färgade glas eller månen försilvrar dess torn, ifall han icke, hänförd av Victor Hugos roman, stämmer upp en mäktig hymn till samma Notre-Dame, vars like det icke gives i storhet och höghet:

Comme nos monuments à tournure bourgeoise  
Se font petits devant ta majesté gauleuse,  
Gigantesque sœur de Babel!

Och fortfarande följande Victor Hugos, sin store romantiske lärofaders fotspår, kan han icke låta bli att i den långa dikten *Les Vendeurs du Temple* obarmhärtigt förbanna dem, vilka i sin snålhet förstöra och fördärva dessa minnesmärken från forna tider. Till och med medeltidens målarkonst är enligt hans förmenande uttrycksfullare, renare och djupare än t. ex. de stora renässansmästarnas. Och de gamla diktarna, såsom Guillaume de Lorris, Pierre Vidal, Chartier, Marot, Villon, Rabelais, „cet Homère moqueur“ beundras lika mycket som „les auteurs chéris“, Victor Hugo och Sainte-Beuve, Vigny och Musset.

Men likasom denna medeltidsströmning över huvud i den franska romantiken visar sig relativt svag, så börjar även vår nyss merovingiske Gautier inse, vem han och vem den franska diktningen i dess grunddrag leder vid sin arm. För att frigöra honom från hans medeltidsberusning äro tre år nog, ty själv försäkrar han: „Dès 1833, j'avais enterré le moyen âge,“ och i sina samma år utgivna berättelser *Les Jeunes-France*, där romantikernas alla överdrifter få veta vad deras frid tillhör, hånar han ju i den sympatiske Elias Wildmanstadius' person romantikens medeltidsbisarreri.



Psykologiskt sett måste ju Gautier inom kort tröttna på gotikens minnesmärken, på deras linjeförvirring, onatur och över huvud på allt det oroliga och ångestfullt kämpande, som är dem eget. Han övergav icke i likhet med t. ex. Heine medeltiden av den orsaken, att dess dyrkan politiskt och socialt innebar reaktionär strävan, utan därför, att hans dikt- och konstnärsnatur helt och hållet stod i kontrast till denna strömning. Han var av naturen lugn, passiv, fri från all kamp och rörelse, hans fantasi gestaltade endast klara, lugna, in i minsta detalj koncipierade syner och bilder, och detta krävde enkla, ädla linjer, harmoniska färger, höghet i hållning och uttryck. En tydlig utveckling från gotisk oro till ett behärskat, klart uttryckssätt, till en ren linje och en konstnärligt avvägd framställning är därför ock skönjbar i Gautiers diktning. Vilken skillnad är det icke mellan poemen *La Comédie de la Mort* (1832—1838) och *Bûchers et Tombeaux* (1858), hur lika varandra de ämnen som behandlas än äro! Och då han mot slutet av den förra dikten söker undfly alla den romantiska fantasiens fasor, är det märkligt, att han i detta avseende hopas på hjälp just av antikens musa:

Loin de moi, cauchemars, spectres des nuits! Les roses,  
Les femmes, les chansons, toutes les belles choses  
Et tous les beaux amours,

Voilà ce qu'il me faut. Salut, ô muse antique,  
Muse au frais laurier vert, à la blanche tunique,  
Plus jeune tous les jours!

Gautier var ju en lidelsefull skönhetsdyrkare, ty skönheten var honom detsamma som religion, moral, framsteg, samhälle, stat. I sina tidningsartiklar, sina noveller, romaner, dikter försvarade han framför allt skönhetens och konstens sak, och lika som de gamla grekerna undveko, ja till och med utfärdade lagförbud mot att i konsten framställa annat än det sköna, full-



komliga, ädla, måttfulla, så såg även Gautier i den lugna, upphöjda skönheten och konsten människoandens högsta längtan tillfredsställd. Han var gränslöst led vid sin egen kälkborgerliga tid, paraplykungens tid, och mycket lyckligare hade han, i likhet med Musset, varit, om han levat t. ex. i Perikles' Athen. Åter och åter framställer han i sina skrifter, såsom t. ex. i berättelsen *Arria Marcella* (1852), skillnaden mellan den asketiska, kärva kristendomen och den levnadsglada antiken, eller ock, såsom t. ex. i dikterna *Les Néréides* (1853), *Bûchers et Tombeaux* (1858) o. s. v. skillnaden mellan nutidens fula verklighet och antikens konstnärliga skönhet. Gautier själv var en mycket vacker man, och alla hans vänner, Dumas, Banville, Marc de Montifaud ha försäkrat med en mun att han till hela sitt väsen och sin själ var en äkta grek från Perikles' tider, likasom även hans dotter Judith, vars ädla antika skönhet säkerligen skänkte fadern stor tillfredsställelse. I sina romaner och berättelser umgås Gautier därför ock endast med sköna människor och uttänker liksom André Chénier attityder och grupperingar för dem i enlighet med antikens konstverk.

All denna antikbeundran, som är Gautiers djupaste natur egen, förkunnar han först i den för honom i så många avseenden karakteristiska ungdomsromanen *Mlle de Maupin*, som utkom år 1835, alltså mitt under romantikens yppigaste blomstringstid. Visserligen påträffar man i denna roman även romantisk världssmärta, romantisk poserade lyrism och romantiskt medeltidssvärmeri, men å andra sidan är den hermafroditiska grundtanken där helt genomträngd av antik skönhets- och formdyrkan, och Gautier låter ingalunda någon förbli oviss därom, varthän han i huvudsak syftar. Djärvt förklarar han sig vara lika hednisk som en Alcibiades eller Pheidias. Kristus har icke kommit för hans skull och Frälsarens lidanden ha icke återlöst honom. Han vill icke börja tygla sitt kött, och enligt hans åsikt är jorden minst lika vacker som himmelen. Han älskar blott guld, marmor och purpur, och i sina drömmar ser han långa tåg av sköna, nakna ynglingar, vilka utan tygel och



sadel rida på ståtliga vita hästar, avtecknande sig mot en mörkblå bakgrund; eller också ser han „des théories de jeunes filles, couronnées de bandelettes, avec des tuniques à plis droits et des sistres d'ivoire, qui semblaient tourner autour d'un vase immense.“ I hans syner förekommer heller aldrig någonting otydligt, dunkelt eller dimmigt. Himmeln är molnlös, eller om moln synas, äro även de likasom mejslade i marmor. Bergens konturer framträda klara och rena, ett starkt solljus gör alla föremål glödande och låter även det minsta ting tydligt framträda. Under sådana omständigheter är det förklarligt, att Ossians dimmiga poesi icke inverkar på Gautier, såsom den t. ex. inverkade på Lamartine. Även kvinnan uppfattar han som staty, konstverk, som en schön leksak, och han tjasas alls icke av en Jungfru Marias överjordiska, besløjade schönhet: den mera jordiska och verkliga Venus ger honom tusen gånger mera. Det förefaller egendomligt att tänka sig ett dylikt kätterskt schönhets-evangelium förkunnat och dylika antika schönhetssyner framställda på en tid, då Victor Hugos fulingar, hans kuttryggiga dvärgar och storordiga hjältar höllo allmänheten i spänning, då Mussets tårfyllda dikter levde på allas läppar, då Vigny bar på dystra tankar i sitt „elfenbenstorn“ och då Balzac grävde omkring i sina kälkborgares alla unkna, dammiga knutar och vrår för att komma på det klara med deras karaktär.

Mille de Maupin betecknar sålunda redan ett så märkbart avståndstagande från den rättrogna romantiken och ett så starkt tillfrisknande från den svaga gotiska sjukan, att man lätt kan tro den uppgift vara blott obetydlig, som ännu återstod för Athen och Parthenon, då Gautier år 1852 äntligen fick se dem. Åsynen av Akropolis och dess ruiner verkade dock fortfarande stärkande, ja till och med berusande på honom. För honom var Akropolis schönhetsdyrkarnas heliga ort, platsen för det högsta mänskligt snille nått, varefter allting varit blott nedåtgående och förfall. Allt det, som ännu hos Gautier möjligen fanns kvar av romantiker, avskakades nu slutligt, och det gick honom såsom hjälten i hans roman *Spirite*: „il a reçu la bas sa métope sur la tête et ne veut plus entendre parler de cathé-



drales.“ Även Gautier måste i likhet med den konstlade antikfienden Chateaubriand erkänna, att Frankrikes, ja till och med Italiens gamla minnesmärken förefalla synnerligen otympliga och formlösa i bredd med de grekiska. Till sin vän Louis de Cormenin skrev han på återfärden därom: „Athènes m'a transporté. A côté du Parthénon, tout semble barbare et grossier. On se sent Muscogulge, Uscoque et Mohican en face de ces marbres si purs et si radieusement sereins. La peinture moderne n'est qu'un tatouage de cannibale et la statuaire un pétrissage de magots difformes. Revenant d'Athènes, Venise m'a paru triviale et grotesquement décadente. Voilà mon impression crue.“

## II.

I denna antikbeundran förefinnes ett för all oppositionslitteratur karakteristiskt drag. Liksom man beundrade renässansen, så beundrade man mycket de gamla folkens liv även därför, att man ansåg, att individen då kraftigt förverkligat sig själv, emedan man föreställde sig att lidelserna och viljan och förmågan då varit stora och orädda och emedan man trodde, att livet då kvällt fram mycket rikare, stoltare och i vida mäktigare former än nu för tiden. Redan i företalet till *Mille de Maupin* företräder Gautier kraftigt denna uppfattning, och liksom för att bevisa sitt påstående skriver han den ena färgstarka, livsmättade berättelsen efter den andra, skildrande antikens liv och lössläppande all sin plastiska fantasi, frossande i dessa storartade syner just då, när *La Comédie de la Mort*'s fasor och dystra romantiska pessimism svårast anfäktade honom.

Den första av dessa skildringar är den till Athen förlagda *La Chaine d'or, ou l'Amant partagé*, av år 1837. Vad är denna berättelse? Någon nämnvärd intrig förekommer där icke, såsom fallet är i de flesta av Gautiers berättelser, men desto mera sköna statymässiga attityder och grupper, sköna kvinnor och sköna ynglingar.

Den följande är utkomna *Une Nuit de Cléopâtre*



åter skildrar med stor förtjusning denna lidelsefulla drottningsskönhet och hennes storslagna fester liksom även yttre egyptiska seder, tills sedan den år 1857 utgivna, med stöd av egyptologen Feydeau och otaliga planschverk och andra källor författade *Le Roman de la Momie*, återupptager ämnet och i underbart klara och åskådliga bilder för oss framställer det forna Egyptens hela liv med dess Nilflod, dess krigartåg, palats, pharaoner, dess vardagliga sysslor och dess överdådiga fester.

Mest känd och berömd av Gautiers antika skildringar är dock den år 1844 publicerade *Le Roi Candale*, som i än högre grad än de övriga enbart utgör en skildring av grekiskt-asiatiskt liv, av människor, fester, dräkter och ett lovprisande av deras skönhet, och sålunda endast utgör „eine Ausmalung des herodotischen Themas,“ såsom man därom sagt, skiljande sig som något säreget från det övriga i samma genre.

Det yppiga romerska livet åter skildrar Gautier i sin som resultat av den italienska resan utkomna *Arria Marcella* (1852), i det han liksom Schiller i dikten *Pompeji und Herculaneum* drömmer om det under askan begravna Pompeji såsom från döden återuppståndet och uppvaknat till all sin forna omsorg och ävlan.

Gautier har sålunda på ett märkligare sätt än någon annan av de egentliga romantikerna fortsatt på den bana, som beträffs av Chateaubriand genom hans *Martyrer* och har samtidigt utstakat vägen till en allt noggrannare och i vetenskapligt avseende mera vederhäftig framställning av forntiden. Han är därför en Flauberts rätte föregångare och inspirerande kraft, och man påstår till och med att denne inspirerats av Gautier vid valet av ämne till sin berömda *Salammbo*.

### III.

Grunddraget i Gautiers konstnärsnaturell är, att han främst visar sig vara en iakttagare och beundrare av „den synliga världen“ och att han mera sällan fäster uppmärksamheten vid det inre och själiska.



I detta avseende är han fullt konsekvent även i fråga om antiken: i Greklands, Roms och Egyptens forntid lägger han märke endast till det yttre, dekorativa, uppenbara, handgrip-  
liga, till allt det brokiga livet, bostaden, kläderna m. m. s., utan att särskilt fördjupa sig i dess tankevärld.

Av denna orsak är det även lätt förklarligt, att han ytterst sällan i sina dikter lånar motiv från antikens författare. Vad han möjligen med hänsyn till diktningen lärde av antiken var diktationens lugna kylighet och aristokratiska anda, men måhända särskilt omsorgen om formen. Det är ju känt att Gautier av de romerska skalderna särskilt hyllade Catullus, och det torde icke vara alltför långsökt att antaga, att just neoterikernas av Catullus företrädde skola, som efter alexandrinskt mönster strävade att nå en virtuosmässig, strängt slipad form och fullkomlighet i det lilla, även ledde Gautier, l'art pour l'art-teoriens man, till att allt strängare hålla fast vid formens och teknikens stora betydelse i diktningen.

Ehuru Gautier sålunda icke i likhet med så många andra av de nyare franska diktarna flitigt i sina dikter behandlade antika motiv — de arkeologiska romanerna motsvara i detta avseende bättre hans syften beträffande den yttre skildringen — och icke på ett eller annat sätt imiterade antikens författare, har han dock på detta område försökt sig på ett och annat, som förtjänar uppmärksamhet.

Sålunda var det avsett att Gautier omkring år 1845 för Théâtre Français skulle översätta och anpassa hela *Oresteia*-serien — en plan, som senare utfördes av Leconte de Lisle — varför han redan i förväg mottog 5,000 francs. Då det på grund av andra arbeten ej blev någonting av översättningen, råkade Gautier som naturligt är i många förvecklingar med teaterns dåvarande chef Buloz, vilka förvecklingar sedan fortforo i *Revue des deux Mondes* ända till *Le Capitaine Fracasse*. Endast ett trettiotal strofer ur början till *Klytæmnestra* blevo till av översättningen.

För övrigt inskränka sig Gautiers översättningar av grekiska och romerska författare till någonting mycket minimalt: för-



utom det nyssnämnda *Oresteia*-försöket känner man endast den år 1861 tillkomna synnerligen noggranna översättningen av Horatii till Lucius Sextius riktade ode *Solvitur a cris hiems*, som återgiver icke blott tankegången, utan t. o. m. vissa ordformer.

Något slags mosaikartad imitation av antika motiv à la André Chénier hade Gautier redan år 1838 försökt sig på i den inspirerade dikten *Au Sommeil*, som han kallat *hymne antique* och vars motiv han 4 år tidigare förberedelsevis behandlat i *Après le Bal*-diktens slutexklamation. Även Gautier personifierade liksom antikens skalder alla naturföremål, månen, sjön, natten, sömnen, morgonrodnaden, rörande sig med helt och hållet antika — eller, någon gång, nästan pseudoklassiska — termer:

Tu seras bienvenu, soit que l'aurore blonde  
Lève du doigt le pan de son rideau vermeil,  
Soit que les chevaux blancs qui traînent le soleil  
Enfoncent leurs naseaux et leur poitrail dans l'onde,  
Soit que la nuit dans l'air peigne ses noirs cheveux.

Liksom sömnen i *Iliadens* XIV sång i verserna 231—233 benämnes dödens broder och människornas och gudarnas härskare, så tilltalar även Gautier densamma med liknande ord. Och liksom det i *Odysseens* XIX sång i verserna 562—567 talas om de sanna och bedrägliga drömmarnas port av elffenben och horn, vilken fantasi sedan utvecklas av t. ex. Vergilius i *Eneidens* VI sång, av Horatius i III boken 27 odet av hans *Oden*, av den *Grekiska Antologiens* diktare o. s. v. så inpassar även Gautier denna tanke i sin antika hymn, för att sedan mycket senare i romanen *Le Capitaine Fracasse* meddels denna samma drömmarnas port låta Sigognac yttra artigheter till Isabella.

Gautier har sedermera till samlingen *Émaux et Camées* bifogat den år 1854 skrivna dikten *Odelette anacréontique*, i vilken han mycket direktare och enhetligare



än i den förra efterbildar en viss bestämd gammal grekisk dikt, nämligen *Bions* andra idyll. I *Leconte de Lisle*s översättning lyder denna förtjusande dikt på följande sätt:

„Un jeune oiseleur, chassant aux oiseaux dans un bois d'arbres épais, vit le fugitif *Erôs* assis sur un rameau de buis. Il le vit donc, plein de joie, car *Erôs* lui semblait un très-grand oiseau. Il réunit tous ses joncs, et il épia *Erôs* qui sautait çà et là. Enfin, le jeune homme, irrité parce qu'il n'arrivait à rien, et jetant ses roseaux, alla trouver un vieillard laboureur qui lui avait enseigné son art; et il lui raconta la chose, et il lui montra *Erôs* assis. Et le vieillard, souriant, remua la tête et répondit au jeune homme:

Abstiens-toi de la chasse, et ne poursuis point cet oiseau. Fuis loin d'ici, car cette bête est méchante. Tant que tu ne le prendras point, tu seras heureux; mais quand tu deviendras homme, cet oiseau, qui maintenant fuit et saute çà et là, approchera de lui-même, brusquement, et se posera sur ta tête.“

Redan den gamle *Antoine de Baïf* hade i sin 1573 utkomna samling *Les Passetemps* återgivit denna *Bions* idyll i trogna franska alexandriner, och i sitt verk *Tableau historique et critique de la Poésie française au XVI: e siècle* hade *Sainte-Beuve* betecknat denna lilla efterbildning såsom en av *Baïf*s bästa dikter.

I *Gautiers* bearbetning åter fästes huvudvikten vid den gamles tal till den harmsne fågelfångaren. Där ger den älskade kvinnan diktaren det rådet, att han icke alltför passionerat skall söka fånga hennes kärlek, den skygga fågeln, vilken, då den märker fångstavsikten, genast flyger sin kos, „au ciel rose de la pudeur“. Han blir tvärtom rådd att helt lugnt slå sig ned under ett träd och invänta sin tid: snart skall den skygga fågeln sänka sig ned till honom.

Tes tempes sentiront près d'elles,  
Avec des souffles de fraîcheur,  
Une palpitation d'ailes  
Dans un tourbillon de blancheur,



Et la colombe apprivoisée  
Sur ton épaule s'abattrà,  
Et son bec à pointe rosée  
De ton baiser s'enivrera.

Sin vana trogen har Gautier ökat sitt motivs åskådlighet och på grundvalen av Bions idyll skapat en i all sin anspråkslöshet synnerligen anslående dikt, vars symbolik möjligen avser hans skygga förhållande till Carlotta Grisi.

Dessa äro alla de egentliga antika motiv, vi kunna finna att Gautier i sina dikter behandlat.

Mycket är det icke, ty såsom redan framhållits, Gautier lade huvudvikten vid antikens yppiga yttre liv och den konstnärliga skönhet detta nått, utan att såsom t. ex. Leconte de Lisle fördjupa sig i den grekiska gudatröns grundtankar. Gautier flydde undan sitt romantiska tidevarvs skräcksyner och tog sin tillflykt till antikens skönhet, och karakteristiskt för honom är, att, ehuru han vidrörde alla romantikens strängar och mer eller mindre öste ur alla romantiska inspirationskällor, inom honom dock genom tiderna bevarades detta, som uppenbart står i samklang med hans innersta natur och samtidigt med den traditionella antika livssynen: en fast tro på konstens, formens och skönhetens värde, en fantasi av allt större åskådlighet, ett lugnt, behärskat uttryckssätt och en idealhungrig strävan mot intensivt liv.

*J. V. Lehtonen.*

---



## VIRKELIGE MENNESKER OG UVIRKELIGE.

Der er mange Slags Mennesker til. Der er hvide og sorte, røde og gule, store og smaa, tykke og tynde, tavse og talende, gamle og unge, gode og onde, syge og sunde, fattige og rige, osv. osv. Endelig er der ogsaa virkelige og uvirkelige Mennesker. Det er den sidste Slags, de uvirkelige, som ganske kort skal omtales paa de følgende Sider. Det bliver kun en lakonisk Skitse, da min Tid i Øjeblikket er saa optaget, at jeg ikke kan indsamle nyt Stof og maa nøjes med, hvad jeg tilfældigvis har liggende i mine Samlinger.

Anatole France har skrevet en tankevækkende og overmaade vittig Novelle, som hedder „Putois“. Den behandler i en causerende og skæmtende Form en enkelt Side af Forholdet mellem Væren og Ikkeværen; den viser, hvorledes i en lille fransk By en opdigtet Person, et fuldstændigt Fantasifoster, der skyldes en Nødløgn, gradvis udvikler sig til at blive et virkeligt Menneske, der sætter hele Byen og Omegnen i Skræk og efterlyses af Politiet.

Sagen forholder sig paa følgende Maade: Fru Bergeret har en Dag fra sin Tante faaet en Indbydelse til et kedeligt Familieselskab; for at slippe fri nødes hun til at benytte sig af en lille Udflugt og anfører som Undskyldning, at hun den paagældende Dag venter sin Havemand. Undskyldningen var ganske urimelig og usandsynlig, bl. a. af den Grund, at hun kun havde en lille Strimmel Jord til Have og aldrig plejede at bruge Gartner. Tanten tager den imidlertid for gode Varer, og Fru Bergeret er henrykt. Men kort Tid efter beder Tanten om at faa Havemandens



Adresse, da hun har Brug for ham; Fru Bergeret, der naturligvis ikke vil bekende, at hun overhovedet ikke kender nogen Havemand, og at han kun var et Paaskud, klarer Situationen ved at sige, at han ikke har nogen fast Bolig, men tager Arbejde snart hist, snart her, og at han er meget vanskelig at faa fat paa. Den opdigtede Havemand er saaledes allerede blevet en Slags Vagabond; paa en ny Forespørgsel af Tanten faar han ogsaa et Navn, Putois, og nu tager Mytedannelsen Fart. Tanten taler om ham som en løs Existens, man vist gør bedst i at tage sig i Agt for. Nogle mener at have set ham og kan fortælle, hvorledes han ser ud. Da der en Dag bliver stjaalet Meloner i Tantens Have, faar Putois Skyld derfor; da der senere ogsaa forsvinder nogle Sølvskeer, sættes Politiet i Bevægelse for at finde ham. Alle Ulykker og Forbrydelser, der sker i den lille By, lægges ham til Last; han stjæler og røver; ja han forfører endogsaa skikkelige Kokkepiger. Han bliver en Storforbryder, som efterlyses af Politiet, der opgiver hans fuldstændige Signalement, og Journalisterne skriver Artikler om ham i Byens Aviser. Det gaar saa vidt, at en skønne Dag kommer Pigen og fortæller Fru Bergeret, at der ude i Køkkenet er en Landarbejder ved Navn Putois, der gerne vil tale med hende. Fruen føler sig herved meget ilde til Mode, og skønt Putois allerede er gaaet, da Pigen atter kommer ud i Køkkenet, begynder hun dog fra den Dag af selv at tro paa Putois' Existens.

Putois er et udmærket Exempel paa moderne Mytedannelse. Hans Existens skyldes Fantasi, Lettroenhed og Frygt. Til Trods for at han mangler enhver Realitet, lever han i Menneskenes Sind, paavirker dem og indgyder dem Rædsel.

Putois har overordentlig mange Forgængere i Historien. Utallige er de Fantasifostre, der i Tidernes Løb har faaet mere eller mindre reel Existens for Menneskene, indvirket paa deres Tanker og Følelser og bestemt deres Handlinger. Saadanne Mytedannelser tilhører ikke blot fjerne, primitive Tider. Vi kender dem ogsaa fra Middelalderen, og de foregaar endnu den Dag idag, skønt Betingelserne for deres Væxt og Udbredelse naturligvis efterhaanden er blevet langt mindre gunstige.



I Slutningen af Middelalderen skabes Wilhelm Tell. Fra Viser og Sagn gaar han over i Krønikerne, og Tell antager Form af en fuldstændig historisk Person, hvis Liv og Familieforhold man mener at kende; endog Aaret for hans Død opgives nøjagtigt. Og dog er Schweiz'es Frihedshelt kun en poetisk Sagnfigur, bygget op over gamle germanske Traditioner om den vældige Bueskytte.

I fransk Kulturhistorie har en adelig Dame ved Navn Clémence Isaure spillet en ikke ubetydelig Rolle. Der fortælles, at hun har indstiftet de berømte Jeux floraux som aarlig afholdes i Toulouse siden 1324. Man var saa sikker paa hendes historiske Realitet, at man rejste hende en Statue i 1557, og store Pengebeløb blev fritagne for Skat til Staten, da man hævdede, at det var Legater, hun havde indstiftet. Talrige Digte er blevet skrevne til hendes Ære, og endnu i vore Dage synges en rørende Romance, der skildrer hendes ulykkelige Kærlighed til en fattig Ridder og forklarer, hvorledes hun kom til at indstifte „Blomsterlegene“, d. v. s. de poetiske Væddekampe i Sydfrankrig. Romancen begynder:

*A Toulouse il fut une belle  
Clémence Isaure était son nom ;  
Le Beau Lautrec brûla pour elle  
Et de sa foi reçut le don.*

Den grusomme Fader vil imidlertid ikke vide noget af deres Kærlighed og indespærrer Clémence i et Taarn.

En Nat indfinder Lautrec sig udenfor hendes Vindue; hun paalægger ham at søge Hjælp hos Kongen af Frankrig og giver ham Blomster med paa Rejsen:

*L'égline est la fleur que j'aime,  
La violette est ma couleur ;  
Dans le souci tu vois l'emblème  
Des chagrins de mon triste cœur.*



Lautrec begiver sig afsted. Men da Englænderne nogen Tid efter belejrer Toulouse, vender han tilbage og befrier Byen; han saares dødeligt lige foran Clémence's Fader, hvis Liv han frelser, og hvem han i Dødsejeblikket tilbagegiver den Elskedes Blomster, visne og blodbestænkte. Clémence modtager dem og dør af Sorg. Inden sin Død træffer hun dog Bestemmelse om Blomsternes Skæbne:

*Elle ordonna, que chaque année  
En mémoire de ses amours,  
Chacune des fleurs fût donnée  
Aux plus habiles troubadours.  
Tout son bien fut laissé par elle  
Pour que ces trois fleurs fussent d'or.  
La patrie, à son vœu fidèle,  
Observe cet usage encor.*

Til Trods for Statuen, Legaterne og Romancen har dog den skønne Dame aldrig existeret. Clémence Isaure, den senere Troubadour-Digtnings Beskytterinde, er kun en Fiktion. De aarlige poetiske Væddekampe i Toulouse indstiftedes af syv patriotiske Digtere, der vilde bringe nyt Liv i den hensygnende Troubadour-Digtning. Clémence Isaure har af gode Grunde intet med den hele Sag at gøre. Hendes Existens beror udelukkende paa en sproglig Misforstaaelse. I det femtende Aarhundrede sang Troubadourerne gerne til Jomfru Marias Ære og stillede deres Kunst under hendes Varetægt. I et Digt fra 1471 kaldes hun: *Confort del mont, Clemensa* (Verdens Trøst, Barmhjærtighed). Disse Ord er blevet misforstaaet; man har troet, at Digtet var skrevet til en Dame, der hed *Clemensa* eller *Clémence*, og at det var en Hyldest til hende, fordi hun havde fremhjulpet de sydfranske Digteres glade og skønne Kunst. Saa begyndte Mytedannelsen; hun blev besunget paa Latin, hendes poetiske Sagnhistorie udformedes i alle Enkeltheder, og allerede i 1549 har hun faaet Slægtnavnet Isaure. Ingen tvivlede paa hendes Existens, før i vore Dage den historiske Kritik har vist, at hun i Virkeligheden kun er et Sidestykke til



Putois, selv om Udgangspunktet for de to indbildte Existenser er vidt forskelligt.

Den menneskelige Fantasi har saaledes i Tidernes Løb stadig skabt nye Væsener, der kun har en indbildt Existens, men alle er efterhaanden kommen til at tro paa disse Fantasifostre, som derfor i den almindelige Bevidsthed rangerer lige med historiske Personer.

Den modsatte Proces kendes ogsaa, selv om den forekommer langt, langt sjældnere. Virkelige Mennesker, om hvis Realitet ingen hidtil har tvivlet, fremstilles pludselig en Dag som højst tvivlsomme Individer, paa hvis Tilværelse det af den ene eller den anden Grund er urimeligt at tro, og reduceres til rene Fantasifostre: Hvorledes er det ikke gaaet selve den store Kejser Napoleon? Allerede medens han levede begyndte man i England at tvivle paa hans Tilværelse. I 1819 udgav Englænderen Richard Whateley, der døde som Biskop i Dublin, en spøgelfuld lille Bog, kaldet: „Historic Doubts relative to Napoleon Buonaparte“. Han spørger her: Paa hvilke Vidnesbyrd hviler Troen paa Napoleons Existens? Vi ved om ham, hvad Aviserne fortæller. Men det er jo en bekendt Sag, at Aviserne indeholder mange upaalidelige og utrolige Meddelelser. Desuden udsendes der ofte Efterretninger af Folk, der ser deres Interesse i at føre Publikum bag Lyset, og den engelske Regering har jo stadig anvendt Napoleon som en Slags politisk Bussemand for at stoppe Munden paa Oppositionen og faa alle ny Skatter og Laan vedtagne. Det er den engelske Regering, som i sin egen Interesse har opfundet Napoleon. Der er vel Englændere, der paastaar, at de har set Napoleon; men det eneste, de kan bevise, er, at de har set en Mand, de troede var Napoleon. Iøvrigt er jo alt, hvad der fortælles om dette Menneske, ganske fantastisk. Det hedder saaledes, at han har en stor Hær, som han mister, og som han dog stadig har. Han mister een Hær i Ægypten; dog drager han ind i Rusland med en umaadelig Hær, som Vinterkulden ganske tilintetgør. Nogle Maaneder efter optræder han i Tyskland med en stor Hær, som bliver decimeret ved Leipzig, hvilket ikke forhindrer ham i at have en ny



stor Hær, hvormed han fører Krig i Frankrig. Han bliver dog overvundet og afsat; man giver ham en ny Stat, Øen Elba, hvorefter han atter aabenbarer sig, stadig med en stor Hær, som han saa mister ved Waterloo. Er der nogensomhelst Sandsynlighed for, at han saaledes altid har haft en stor Armé til sin Disposition for at erstatte den, han lige havde mistet? Den engelske Humorist finder mange andre udmærkede Grunde, der alle støtter den samme Antagelse, at Napoleon i Virkeligheden kun er et rent Fantasifoster, hvis Skabelse skyldes mange forskellige Faktorer, bl. a. Folkets Trang til at tro paa vidunderlige Helte, begavede med overnaturlig Tapperhed. Ligesom Grækerne i Oldtiden henførte en Række æventyrlige Bedrifter til Sagnhelten Herakles, saaledes har man i vore Dage sammenhobet en Mængde ganske utrolige Bedrifter og knyttet dem til Navnet Napoleon Bonaparte. Det er kun et Navn, en indbildt Existens; at Napoleon aldrig har eksisteret ved vi jo positivt deraf, at Frankrig nu i Aaret 1819 regeres af Ludvig den Attende, og at han, som der staar i alle officielle Dokumenter, nu befinder sig i sin Regerings tre og tyvende Aar.

Endog i Napoleons eget Land er der blevet fremsat Tvivl om hans Existens. Det var i Aaret 1835, at Pérès, Bibliotekar i Agen, udgav en lille Bog, som bar den opsigtvækkende Titel: „Comme quoi Napoléon n'a jamais existé“.

I denne Bog, der er udkommet i en Række Oplag, viser Forfatteren, at Napoleon i Virkeligheden er en Inkarnation af Solguden, og alt, hvad der fortælles om ham, reduceres til mytologiske Forestillinger af forskellig Art.

Saa vel Pérès' Bog som Whateleys er mere end en barok Spøg, ligesom Putois er mere end en vittig Novelle. Under en skæmtende Form har Anatole France givet Luft for sin store Skepsis overfor mangt og meget i Livet, overfor Menneskenes Domme og Meninger og især overfor alskens Mytologi og Teologi. Det er en fuldblods Voltairianer, der har skrevet Putois. Whateley og Pérès har derimod villet levere et Forsvar for Teologien. Bag deres paradoxale Paastand, at Napoleon aldrig har eksisteret, skjuler sig et alvorligt ment Angreb paa forskellige filosofiske



Systemer og videnskabelige Teorier, der søgte at svække Troen paa forskellige religiøse Personers Existens.

Hume har sagt, at naar den religiøse Følelse forbindes med Kærlighed til det overnaturlige, bliver der ikke længer Plads for den sunde Fornuft og under saadanne Forhold mister Menneskenes Vidnesbyrd enhver Gyldighed. Denne og lignende Udtalelser kaldte Whateley frem, og hans lille Bog er i Virkeligheden skrevet som en Satire over Humes Argumentering. Paa samme Maade forholder det sig med Pérès. Han var en ivrig Troende og forargedes over at se, at man hentede Argumenter mod Kristendommen fra et dengang meget berømt Værk af Dupuis: „L'origine de tous les cultes“. Her reduceredes alt til Soldyrkelse, og Pérès vilde vise, idet han parodierede Dupuis' Metode, at hvis man gjorde Kristus til en Solgud, var det den nemmeste Sag af Verden at gøre det samme med Napoleon.

Den store Sprogforsker Max Müller i Oxford, der atter bragte Solsystemet i Forgrunden i den komparative Mytologi, har ogsaa været Genstand for en lignende Spøg, idet en af hans engelske Tilhørere i 1870 udgav en lille Studie i sammenlignende Myteforskning, hvor han med en vittig Benyttelse af Max Müllers egen Metode og Argumentering beviste, at han aldrig havde existeret, men kun var en ny moderne Antropomorfisering af Solen. Alt, hvad der fortælles om den store Lærde, er i Virkeligheden kun en efter moderne europæiske Forhold tillempet Transskription af fire tusend Aar gamle Sagn fra Indien. Selve Navnet antyder Solguden. Max Müller betyder jo den Store Møller, den store Gud, der maler, knuser; det er Solen, der sonderdeler Skyerne. Hans Levnedsløb, saavidt vi kender det, peger i samme Retning; det fortælles, at han er født i Tyskland og derfra draget til England; han følger saaledes Solens Bane fra Øst til Vest, og han maa betragtes som en Inkarnation af Germanus Apollo. Han ægter en dødelig Kvinde, der hedder Grenfell, hvilket Navn betyder den grønne Høj; dette er det sagnagtige Udtryk for, at Solen skinner paa de grønne Marker og gør dem frugtbare, o. s. v.

Forholdene under Verdenskrigen har vist sig særdeles gun-



stige for Mytedannelser af forskellig Art. Alt kunde fortælles, og alt blev troet; vi staar i saa Henseende ikke en Smule over de mest uvidende og uciviliserede Folkeslag.

I Krigens Begyndelse skød Myter frem overalt som Paddehatte. Nogle af dem forsvandt igen lige saa hurtig, som de var groet frem; andre viste sig mere levedygtige og blev efterhaanden till helt velvoxne Putois. Der var Myter om forgiftede Brønde, om udstukne Øjne, om afhuggede Hænder og Fingre. Jeg modtog selv i det første Krigsaar et Brev, som jeg her aftrykker ordret med Udeladelse af Navnet. Brevet lød: „I Sandhedens Interesse tillader jeg mig at henvende mig til Dem og bede om et Svar adresseret til —. Forleden, da Krigen blev diskuteret i min Nærværelse, udtalte en Dame sig saaledes: „Jeg ved, at Prof. Nyrops Datter var i Paris under Krigens Begyndelse. Hun har fortalt, at hun har set franske Soldater paa Boulevarden fremvise Fingre og Øren, som de pralede af at have snittet af Fjender.“ Da saadant for franske Soldaters Æres Skyld nødt skulde cirkulere og troes, tillader jeg mig at udbede mig et Dementi, som jeg kan vise Damen.“

Det er ganske rigtigt, at min Datter opholdt sig i Paris i Begyndelsen af Krigen; men hun har aldrig set franske Soldater fremvise afhugne Fingre eller hørt andre omtale, at de havde set noget saadant. Jeg kunde derfor sende et meget kategorisk Dementi og saaledes kvæle denne Mytedannelse i Fødslen. Men i mange Tilfælde gik det helt anderledes. Den opskræmte Fantasi fæstede Lid til alt, og selv Rygter, der var blottet for enhver indre Sandsynlighed, vandt Tiltro. Jeg skal anføre et Exempel, der i mange Punkter minder om Anatole France's Novelle.

En Dag forelaa den højst sandsynlige Efterretning, at Russerne understøttede Serberne pekuniært. Man begyndte strax at fable om de uhyre Summer i Guld, som skulde sendes til Belgrad, og Fantasien blev sat i den livligste Bevægelse. Hvorledes skulde alle de mange Pengeposer komme ind i Landet? De maatte naturligvis transporteres i en Automobil, og nu dukkede der overalt Rygter frem om denne Automobil, Rygter, som ogsaa naaede her til Landet. Aviserne bragte efterhaan-



den nøjagtige Meddelelser om Automobilens Udseende, dens Førere og dens kostbare Last. Den var bleven set mange forskellige Steder. En tysk Kollega, Professor Hugo Schuchardt, har fornylig meddelt mig, at man i Steiermark længe troede paa Tilværelsen af en kæmpestor Automobil, i hvilken der sad russiske Officerer, der var forklædte som Damer; de førte tunge Guldskuffer med sig, som skulde bringes til Serbien. Man var i Graz saa overbevist om, at Rygtet talte sandt, at Schuchardts ironiske Bemærkning til en Ven om det højst ejendommelige i at rejse gennem Steiermark, naar man skulde fra Rusland til Serbien, kun gjorde ringe Indtryk. En anden af hans Venner, hans Nabo Dr. X., paastod endog med største Bestemthed, at han selv havde set den paagældende Automobil. Den kæmpestore, guldlastede, damebesatte, russiske Automobil kan nu, efter at Sindene er kommet til Ro, indtage sin Plads ved siden af „den flyvende Hollænder“.

Krigsforholdene har ikke blot omskabt Fantasi til Virkelighed. Den modsatte Proces har ogsaa fundet Sted, omend paa en noget anden Maade end ved de tidligere anførte litterære Exemppler. Men det er hændt, at virkeligt eksisterende Mennesker, Mennesker af Kød og Blod, pludselig ved Forholdenes Magt har set sig betragtet som ikke eksisterende. Papirerne sagde, de var døde, og saa var de døde; skønt lyslevende gik de alligevel rundt i Verden som Fantomer.

Et meget karakteristisk Exempel berettes i Sommeren 1915 af franske Blade. De fortalte om en Kaptajn Belmont, der gjorde Tjeneste ved den franske Nordfront, og som i en Fægtning var blevet haardt saaret. Han blev samlet op af Ambulancen og bragt til Lazarettet i en lille By i Nærheden. Her døde han nogle Dage senere uden at være kommen til Bevidsthed. Da Kaptajnens Lomme ved hans Indlæggelse blev tømte, fandt man mellem hans Papirer bl. a. et Brev adresseret til hans Hustru med denne Paaskrift: „Skal afsendes, hvis jeg bliver haardt saaret.“ Brevet blev sendt afsted tillige med nærmere Oplysninger om den Saaredes Skæbne.

Fru Belmont, der boede i Paris, rejste umiddelbart efter at



have modtaget den sørgelige Hilsen, til den paagældende By for endnu en Gang at se sin Mand. Ved hendes Ankomst var han imidlertid allerede død. Og Nonnen, der havde plejet ham under hans sidste Sygeleje, og som var opfyldt af Medlidenhed og Deltagelse ved at se den unge Hustrus hjerteskrærende Sorg, fik nu, i den Hensigt at skaane hende for yderligere Smærte, Fru Belmont til at afstaa fra at se sin Mands frygteligt lemlæstede Lig, der derefter jordfæstedes paa Byens lille Kirkegaard.

Efter at være vendt tilbage til Paris trak den unge Enke sig fuldstændig bort fra alle sine Omgivelser og levede indesluttet i sin afdøde Mands Lejlighed, fuldstændig optaget af sin Sorg. Der var paa denne Maade forløbet omtrent tre Maaneder, da Fru B. en Morgen modtog et Brev, som næsten fik hende til at stivne af Skræk. Det var et stort Brev forsynet med Lazaretstempel og med hendes Adresse skrevet med hendes afdøde Mands Haandskrift. Skælvende af Angst og Spænding aabnede hun Brevet, og hendes Bestyrtelse og Forvirring blev om muligt endnu større, da det viste sig, at Brevet virkelig var fra hendes Mand. Kaptajn B. fortalte, at han var bleven saaret i Champagne, at han derefter var bleven bragt til et Lazaret paa Kysten af Normandie, og at han hidtil hverken havde været istand til at skrive eller sende nogen Efterretning, da han havde været yderst afkræftet, i lange Tider fuldstændig bevidstløs, efter sine Saar. Nu var han imidlertid reddet. Han skrev kun, med rystende Haand, nogle faa Linier, hvori han angav Tidspunktet, da han var bleven saaret, og dette Tidspunkt stemmede nøje med det, som Nonnen havde afgivet til Fru B. En nærmere Undersøgelse af Sagen som Fru B. foranledigede da hun var kommen sig efter den voldsomme Sindsrystelse, gav følgende mærkelige Resultat: Kaptajn B. havde aldrig været død, og det var ikke ham, der var død paa Lazarettet i den By, hvortil hans Hustru var rejst. Men den ukendte og bevidstløse Døende, der var bleven bragt til dette Lazaret, havde været iført Kaptajnens Uniformsfrakke og været i Besiddelse af hans Papirer. Kaptajnen oplyste senere, at han som formentlig død var bleven efterladt paa Slagmarken, og at han, da han vaagnede op efter sin lange Af-



magt, saa sig berøvet sin Uniform af en Ubekendt, der just var ved at fjærne sig. Kaptajnen havde derefter med en Kraftanstængelse grebet sin Revolver og havde affyret et Skud mod den Ubekendtes Hoved, hvorefter han selv paany havde mistet Bevidstheden. Han antog, at Manden, der havde stjaalet hans Sager, var en Spion, der haabede i denne Foiklædning lettere og sikrere at kunne udføre sit Hverv. Selv var han altsaa omsider bleven funden af en Ambulance og, stadig bevidstløs, bleven sendt med en Transport af Haardtsaarede til Normandiet.

Nu har altsaa Ægtefællerne fundet hinanden, men de Vanskeligheder, der er opstaaet for dem i Anledning af, at Kaptajnen har tilladt sig at være i Live, skønt han officielt forlængst er baade død og begravet — de er endnu langt fra overvundne. Foreløbig er Forholdet dette, at Kaptajnen borgerligt set overhovedet ikke eksisterer. Han har ingen Ret til at paatage sig Forpligtelser, han kan ikke erhverve Rettigheder, kan ikke købe, sælge, leje eller modtage Arv og Gaver. Han staar udenfor de Levendes Samfund. Og skønt han jo altsaa faktisk ikke er død, er hans Hustru stadig officielt Enke. For at gøre Ende paa denne besynderlige Situation udkræves der et stort Retsapparat sat i Gang, hvorunder Domstole og Ministerialkontorer og mange andre Autoriteter vil have nærmere at overveje og træffe Bestemmelse om, paa hvilken Maade og under hvilke Betingelser den afdøde Kaptajn atter skal indtage sin Plads i det levende Samfunds Rækker.

Saaledes lød den Beretning, der i Sommeren 1915 fremkom i den franske Presse og herfra vandrede over i den danske. Hvorledes det senere er gaaet Kaptajnen, er jeg ikke istand til at oplyse. Da han jo ikke, som den hjemvendende Sømand i den udbredte Folkevisen: „Brave marin revient de la guerre“, havde nogen Grund til atter at forsvinde, tør man formode, at han, saa hurtigt som Forholdene har tilladt det, har krævet sin Ret af Samfundet og paany har faaet den officielle Anerkendelse af at være levende.

Saaledes driver Skæbnen sit Spil. Den skaber uvirkelige



Existenser om til virkelige og omvendt. Som vi har set, foregaar Metamorfosen ikke blot i Litteraturen men ogsaa i Livet. Krigen har belært os herom som om saa meget andet.

*Kristoffer Nyrop.*

---



## EN ARTIKEL AV L. J. HIERTA.

En av de mest uppseendeväckande episoderna i Aftonbladets historia är sammandrabbningen mellan Blanche och Almquist 1842. Den har omtalats många gånger, i korthet bl. a. i Harald Wieselgrens monografi över L. J. Hierta, med utförliga referat av polemiken i N. Erdmanns bok om Blanche. Då jag här ånyo upptar den, sker det blott för att framdraga en artikel av Hierta, som synes mig ganska karakteristisk för arten av hans journalistik.

Jag erinrar om huvudpunkterna av striden. Under rabulistperioden, som räknas från 1838,<sup>1</sup> hade tidningarna råkat i en arg polemik, som fördes icke blott mellan liberaler och konservativa, utan också mellan de förra inbördes. Aftonbladets stora framgång hade väckt dess kollegers avund, och det angreps i synnerhet av Freja, under August Blanchés redaktörskap ett

---

<sup>1</sup> Själva namnet kom samtidigt i bruk. Svenska Minerva omtalar i nr 104 gatu-uppträderna under rubriken „rabulism“ och upplyser i nr 107: „De moderna benämningarne: „Rabulister“ och „Rabulism“, som innevarande sommar varit brukliga i Stockholm, äro för denna gången hämtade från ett på Djurgårdsteatern givet skådespel.“ Rabulist kallas, säges det, av ålder i Tyskland en jurist utan studier, d. v. s. en brännvinsadvokat; den nya rabulismen består, enligt de liberala bladen, „uti buller och oljuds föröfvande på gatorna, fönsterinslagning och andra opinionsyttringars exekverande“. — Det åsyftade skådespelet var Pasquillet av G. A. von Maltitz, som gavs första gången d. 13 maj och sedan ofta under sommaren. I. A. B. för d. 16 juni heter det att hela Stockholm skyndat taga pläsen i ögonsikte.



organ för det unga Sverige. Angreppen, som anknötos än till en, än till en annan punkt, fortsattes in på 1840-talet.

Den 26 maj 1847 anträdde Hierta en tre månaders resa till utlandet och lämnade Aftonbladet åt sina medarbetare, bland dem Almquist. Att denne, såsom vanligen uppgives, blivit satt till ledare av tidningen, är oriktigt; såsom sådan tjänstgjorde antagligen någon mera beprövad medlem av redaktionen, Lilliecrona eller Luttrop. Men Almquist fick ett vida större inflytande än han haft under Hiertas egen ledning.

Mellan Almquist och Blanche var det fiendskap alltsedan Det-går-an-striden, i vilken den senare deltagit med sin parodiska fortsättning „Sara Widebecks dotter“. Ej underligt således att de nu råkade i delo. Om Blanche i begynnelsen var den agressive, så var det Almquist, som begick den grövsta förlöpnigen genom den artikel (Aftonbladet för den 16 juli), i vilken han anspelade på Blanches oäkta börd och beskyllde dennes fader, kyrkoherden Bergvall, för att vara mellanlöpare mellan Freja och Svenska Biet, den konservativa prästtidningen. Almquist fick därjämte Crusenstolpe att gå till Blanche och förklara, att om angreppen ej upphörde, än värre saker skulle följa. Artikeln och hotelsen gjorde Blanche blott mera ursinnig och väckte ovilja även inom Aftonbladets redaktion. Lindberg och Siurzen-Becker funno sig föranlåtna att i Freja offentligt avsäga sig all andel i Almquists „dåd“, och då den sistnämnde några dagar senare (den 23 och 27 juli) i Aftonbladet sökte försvara sitt beteende, måste han underteckna detta inlägg med sitt namn. Härom skrev senare Lilliecrona : <sup>1</sup>

„När man sammanhåller Almquists enskilda budskickning med Crusenstolpe till Blanche med bibi-artikeln, så kan man ej neka att ju i hans förfarande ligger en basesse. Men ingen af oss andre i redaktionen visste af hvad han skrivit, förrän vi läste det i bladet om aftonen. A. hade smusslat dermed i all-

<sup>1</sup> I brev till J. C. von Schotting d. 13/8, 1843, hos överbibliotekarien C. af Petersens, Lund.



sk öns hemlighet i sätteriet, och inte visat det för någon. Karakterlösheten hos Sturzenbecker och ilskan hos Lindeberg, för det han ej fått styra Aftonbladet, alstrade betygen, och hvad af dem följde. Så snart vi andre läste Almquists tokeri, kommo vi öfverens, att han skulle tvingas i bladet erkänna sig ensam såsom författare deraf, hvilket han också gjorde; men att vi ej, såsom de 2 affällingarne, läto tvinga oss till betyg var naturligt, ehuru vi ogillade hvad som skett. Den hiskliga skur af ovett, som öfveröste oss i Biet, Freija, etc. har Tit. sett. Nu är denna ledsamhet redan länge slutad, men den har också förstört Almquists reputation. Denne man är visserligen ett geni, men för resten vill jag ej ge mycket för honom. Han har ingen moralisk hållning, och rätt och orätt blanda sig i ett besynnerligt virrvarr för honom. Egoismen är så öfvervägande, att den hufvudsakligast bestämmer hans handlingssätt. Han har sjunkit anseeligt i mitt omdöme, liksom jag hört i många andras. Nu är han ej mera i Aftonbladet, annorlunda än att han då och då skrifver en recension. Han flyttar till Jönköpingstrakten, der han arrenderat en liten gård, sedan han med god vinst sålt en han hade nära härvid. Blanche å sin sida har kört kärran så ned i smutsen genom „spottningen“,<sup>1</sup> att han troligen aldrig får den upp igen. Han har lidit mångfaldiga chicaner för denne sin råhet, och skall nu resa utrikes, för att, om möjligt, hyfsa sig och lära folkvett“.<sup>2</sup>

Polemiken fortgick emellertid ända till Hiertas hemkomst den 14 augusti. Man väntade att han skulle göra slag i saken och avkunna någon slags dom, men man bedrog sig. Han var icke hågad att giva Almquist avsked och låta hans motståndare få rätt, men ej heller ville han öppet taga dennes parti. Då Hierta den 25 augusti värkligen avger ett slags svar, upp-

<sup>1</sup> Det bekanta uppträdet i Strömpartesen.

<sup>2</sup> L. tillägger att Almquist troligen förspillt sin framtid genom Det går an, vilket vore skada, då han kunde duga till åtskilligt; Thomander sökte nu skaffa honom ett patronellt pastorat; det var en skam för landet att sådant snille ej hade bröd. Om Bergvall intygar L. att han icke haft någon förbindelse med Sv. Biet, men var känd som procentare.



repar det blott det av Almquist förut framförda påståendet att tvisten var enskilt, och tillägger, att man under polemiken kringgått det väsentliga. Slutligen antyder Hierta något mystiskt att han ej kunde lämna någon vidare förklaring „utan att gå miste om tvenne ganska viktiga ändamål, vilka dels äro, dels också inom kort sannolikt bliva fullständigt ernådda“.

Motståndarne blevo föga kloka på detta och ej belåtna. Kraven på ett bestämt besked huruvida Hierta gillade Almquists uppförande, upprepades alltjämt i Freja och understöddes från en mängd håll. Hierta, annars så begiven på polemik, fann bäst att tillsvidare iakttaga tystnad, men slutligen ansåg han sig nödsakad att taga till ordet. Det skedde i en artikel om fyra spalter med rubriken: „D e n s t o r a h e m l i g h e t e n eller något om det väsentliga i den stora tidningsfälden innevarande sommar.“ Huruvida Hierta skrivit den alldeles på egen hand eller efter sin vana haft vänner till hjälp, må lämnas osagt. I alla fall torde den vara ett uttryck för hans — jag vill ingalunda säga syn på saken men — journalistiska metoder i kinkiga fall.

I början av artikeln påstås att Freja, Svenska Biet och Svenska Minerva ingått en allians mot Aftonbladet med anledning av „ett s. k. dåd, utövat av en medarbetare Hr Rektor Almquist, vilken de allierade titulerat interimschef, och delat av den övriga redaktionen, likväl med undantag av tvenne medarbetare, vilka lämnat de allierade betyg att de icke varit med om dådet“.

Beskyllningen skulle icke upptagits till bemötande, om det blott varit fråga om något av de vanliga personliga anfallen, men detta hade begynts med mera slughet och „utgör i det stycket ett verkligt konststycke“, ehuru det sedan genom den slutliga förblindelsen i tillvägagångssättet uppenbarat ultrapressens innersta ställningar. Då angreppen dagligen upprepas — en rik samling smädelser mot Aftonbladet refereras, — medan „den angivna parten håller sig helt tyst“, kunde allmänheten begynna tro att nidingsverket blivit begått.

Under angreppen hade det väsentliga i saken förbigåtts,



men det måste finnas en kärna, en corpus delicti. Denna tager Hierta nu upp, nämligen Almquists artikel av den 19 juli, och avtrycker den in extenso:

„Freja för i går har en naturhistorisk framställning om sättet att uppdraga bin, som innehåller många nya, oväntade och rätt roliga uppgifter. Likväl saknar läsaren ett och annat, som icke i sitt slag skolat vara mindre på sin plats, nämligen huru sådana bin uppdragas som tillkommit utom kupan, uppfödas på visst särskilt ställe, och icke en gång göra sig kände som äkta bin, ehuru de till later och lynnen visserligen, om ock blott i hemlighet, tillhöra samma släkte. Dessa bin på sidan, eller bi-bin, njuta sin förkofran ifrån den egentlige kupan, vanligen genom någon i tysthet smygande insekt, som spelar rôlen av mellanlänk, frère de charité, emellan kupan och dem. Denne mellangående varelse är ett icke mindre märkvärdigt fynd i naturalhistorien. Han är mera geting än bi; han är icke så rik på honung, som icke mera på en annan besynnerlig matiëre, hvarmed han omgifver hela sin kropp och derur har färg. Detta ämne liknar nästan erg af mynt. Denne insektsfigur har derigenom något mycket utmärkande, och skulle han tillhöra människornas race, så kunde man knappt hålla sig ifrån att anse honom för en gammal procentare. Det skall vara fråga om att gifva detta inom naturen nyss upptäckta species ett namn. Såsom det på „höjderna“ gör mycket gagn (ehuru allt i hemlighet), blir säkert namnet ganska distinktivt.“

Hierta finner denna artikel helt oskyldig; ingen kunde komma på den tanken, att någon viss person skulle vara åsyftad med densamma, men han tillägger i samma andedrag, att möjligen det mystiska däri kunde föranleda gissningar på orätt man. (Det fanns således ändå en rätt man?)

„Likväl är det obestridligt att någon tillämpning på en viss person aldrig hade blivit gjord eller kunnat göras i något annat fall, än det som nu inträffade, nämligen att Freja så fort som möjligt skyndade att taga affär på saken och genom dess utbasunande snart sagt tvingade allmänheten till det spørsmålet: om vilken kan här då egentligen vara frågan.“ Detta argu-



ment tycker Hierta vara så starkt, att han inpräntar det flere gånger i föga växlande ordalag. Och han utsträcker det vidare: Almquist borde i Aftonbladet haft samma rätt till anonymitet „som vilken annan tredje person som helst“. Slutsatsen blir då, att „de allierade ansett sig äga rätt åberopa e m o t sin motståndare en regel av den mest catoniska noggrannhet, den de däremot själva icke allenast i allmänhet och vid alla tillfällen, utan även vid detta särskilt, öppet överträdt“. De hade överhöljt Almquist, som under Hiertas frånvaro „åtagit sig en detalj av tidningen, med öknamn och ovett av alla slag“. — „Men huru är det då möjligt, frågar säkert läsaren att . . . artikeln i sig själv kunnat föranleda till ett sådant oväsen, och h u r u hava de allierade därvid betett sig? Se häruti ligger just på en gång hela hemligheten och förklaringen av operationen för fältttåget.“ Den är helt enkel. Liksom det skett 1837 hade motståndarne under „förläggarens“ frånvaro begagnat en förvändning till ett fortsatt angrepp på tidningen. Denna plan var nu avslöjad; allmänheten hade fått se „ett verkligt konststycke av kamaraderi, charlataneri och skojeri“, „ett karakteristiskt bidrag till den devouerade och den 'verkligt fria' pressens historia“.

Denna artikel är i sin ordning ej mindre ett „konststycke“. Det var onekligen djärvt av Hierta att avtrycka Almquists mera lömska än kvicka inlägg, men han gav därigenom åt sitt uppträdande utseendet av fullständig öppenhet och ärlighet. Kunde han vara säker på att läsarnes dom skulle sammanfalla med den ståndpunkt han själv framställde? Risken var måhända mindre än den synes. En redaktör med Hiertas auktoritet hos sina prenumeranter kan nog påräkna en ansenlig mottaglighet för vad han vill suggerera dem.

Hierta gick än längre i sin djärvhet. Biet anmärkte — med skäl — att hans förklaring var en den största trollkonst, då däri bevisades att det dåd, som Almquist erkänt, aldrig blivit begånget. Även detta svar avtrycktes i Aftonbladet, med tillfogande blott av tillmälet „komiskt“.



Artikeln var för resten mycket slugt hopkommen, om man frånser en enstaka, ovan antydd, otymplighet, som kunde tagas som ett erkännande. Hierta aktar sig för att anföra några vidare fakta; följande den gamla goda taktiska regeln ger han sig icke in på något försvar utan övergår strax till angrepp. Insinuationer och beskyllningar komma i stället för en utredning. Rollerna bli alldeles ombytta, och Hierta kan på sin sida bliva catoniskt upprörd.

Sin intagna ståndpunkt vidhöll Hierta i en ny artikel d. 20 sept. om två spalter, vilken blott upprepar den förras argument. Att uttala sin mening om stridens *v e r k l i g a* innebörd undvek han fortfarande och yttrar t. ex. en gång: „Huruvida Aftonbladets förläggare gillar eller ogillar det ena och andra, som passerat utom det offentliga (!), är en sak, som ej synes röra allmänheten“. — I alla fall ett visst medgivande!

Vad motståndarne egentligen lyckades uppnå var att Lindeberg och Sturzen-Becker utträdde ur Aftonbladet; om dessa herrar rörde sig polemiken till sist. Hela episoden kan för övrigt betraktas som en avslutning på rabulist-skedet; man började å ömse håll besinna att det måhända kunde vara på tiden att stämma ned tonen en smula.

Hiertas beslut att stödja Almquist, ehuru han tydligen i grund och botten ogillade hans uppträdande, härflöt av flere skäl. Han ville icke släppa en medarbetare, vars geni allmänheten beundrade — huru högt hans bidrag vart för sig uppskattades må lämnas oavgjort. Man har också att räkna med den välvilja Hierta var beredd visa alla människor, till och med sina motståndare; Lilliecrona uttalar en gång — det gällde då Crusenstolpe — sin förvåning över huru otroligt „conciliant“ Hierta kunde vara. Hans orubbliga förbindlighet i sitt personliga uppträdande var en sak som ytterligt retade motståndarne. Han kunde haft orsak att bliva förargad på Lindeberg och Sturzen-Becker, men han behandlade dem fortfarande välvilligt och såg dem också snart återvända till Aftonbladet.

Denna förbindlighet inneslöt givetvis beräkning. Utan ett kallt huvud hade Hierta aldrig kunnat genomföra sin



uppgift. Han visste att behärska även sina svagheter. Till dessa hörde benägenhet för polemik, men då så krävdes kunde han tåga veckor igenom, det ådagalägger det här relaterade fallet.

*Otto Syhwan.*

---



## RAGNHILD OCH OLOF.

ETT MOTIV I C. D. AF WIRSÉNS DIKTNING.

### I.

I Wirséns diktsamlingar från och med 1893 — men icke tidigare — finns ett poetiskt motiv, som utformats i flere olika bilder. Särdeles lägger man märke till några sånger, som skalden kallat sagan om Ragnhild och Olof. Men motivets innebörd, en kärlek mellan två väsenden, som måste försaka varandra, synes ha haft så mycket känslovärde för skalden, att den förekommer även i flere andra av hans dikter från samma tid.

Fägringen i åtskilliga bland dessa poem är helt betagande, men lagt märke till dem har man föga eller inte, lika litet som till annat i skaldens senare alstring. Väl är 80- och 90-talens mäktiga, radikala litteraturopinion numera tämligen förstummad. Men de fördomar den på sin tid lyckades väcka icke blott mot kritikern Wirsén, vars förutsättningar den ej ville förstå, utan även mot skalden, de fortfara så till vida i sina verkningar, att Wirséns poesi föga uppmärksammas eller tanklöst, ja dumt kan underskattas. Hans anslutning till vår stora klassiska formtradition, vilken i hans svagare vers kan bliva efterklang, men som han ju delar med Rydberg och Snoilsky, har fått undanskymma den rent personliga ton av värdig grandezza och *andante maestoso* å ena sidan, av innerlig elegik och ej mindre innerlig idyll å den andra, som dock faktiskt uttrycker hans dubbelväsen av orubblig fasthet och vek romantisk känsla. Att i nämnda svagare stycken dessa två egenskaper kunna bli,



den ena till retorisk stelhet, den andra till något billig sentimentalitet, förtager icke det minsta själva faktum. Och för resten, också i ganska utspädda poem med traditionella bilder och „reproducerade ideal“, som C. G. Estlander på sin tid talade om<sup>1</sup> — också i dem kvarstannar en viss personligt wirsensk grundton, som blott kräver öra för att uppfattas, men som naturligtvis ljuder mycket starkare i skaldens inspirerade och intima poesi.

## II.

Inspirerad och i varje avseende intim är nu den lilla diktgruppen om Olof och Ragnhild. Uttryckligen omfattar den endast tre poem, det första i samlingen „Toner och sägner“ från 1893, de två övriga i „Visor, ballader och romanser“ från 1899. Men motivet kan, som sagt, ha spritt sig till andra dikter från samma skede. Dock bör det genast tilläggas, att dessa icke i något fall kunna, om man så får säga, juridiskt-litterärt bindande sättas i samband med Ragnhildsdikterna. Men ett par gånger äro indicierna så pass starka, att jag för min del icke tvekar, och andra dikter kunna åtminstone ha skjutit fram ur den mylla, som känslan sålunda gjort fruktbar. Dikten från 1893, som ju kan vara skriven något av närmast föregående år — 1890 hade Wirsén sist utgivit en bok — heter „Ragnhild kungamoder lyssnar till Olofs sånger.“ I fornnordisk skrud har Wirsén höljt sin saga om en hög och högsinnad kvinna, som älskar och i sitt hjärta följer sångaren Olof, men för livet är skild från honom av deras norna. Hon hör Olofs harposång i högtidssalen, hon förstår dess flykt mot höjden. Hon förstår även dess ursprung ur idyllisk men tankfullt allvarlig skogsensamhet:

Jag sett den dolda åder,  
där visan runnit opp,

---

<sup>1</sup> »C. D. af Wirsén och idealismen», Finsk Tidskrift 1886 — helt visst något av det bättre och rättvisare, som blivit skrivet om skalden.



de dunkelgröna alar,  
där fram vart källsprång bröt,  
de granomslutna dalar,  
där sträng hans diktning flöt.

Ja, hon känner till den strid, som Vallhalls skaldekämpe för  
med

jättar  
och dvärgar många fler,

och här märker ju en var, hur den fornnordiska dräkten  
kommer till pass för den idealistiske diktaren och den  
antinaturalistiske kritikern Wirsén. Mera, fortsätter Ragn-  
hild kungamoder, än Olof berättar, ser hennes vakna  
kvinnliga aning. Hon skådar ej blott hans diktnings  
park utan även den ödenejd (sannolikt hans livs verklig-  
het), där han stått i sorg. Och med ett ljuvt lyriskt  
tonfall vittnar hon:

Jag gått den stigen ofta,  
där under himmel blå  
de nattviolers dofta,  
som glatt oss bägge två.

Så är hon kämpens fylgja i ledung och fara, men vad hon  
helst ville bli för honom, får hon icke:

Jag vet: hans stolta sinne  
är ömt, men även fast;  
jag vet, att ur hans minne  
min bild ej flyr med hast.  
Vi ej varandra råka  
— det är vår nornas fel —  
men dock tillsammans språka  
i Olofs harpospel.



**Men kämpen söker banesåret:**

Att luttras strängt och renas  
är hjältelivet gjort,  
och våra vägar enas —  
vid Gimles ljusa port.

Det är karaktärsfulla och innehållsrika strofer om ett hjälte-öde, om den upphöjda och själfulla försakelsens stränghet — men de ha även några näktergalstoner, en lyrisk doft av nattviol och gran. Uteslutande sträng i sin byggnad och upphöjd intill det tragiska i sin ton är den Ragnhildsdikt ur „Visor, romanser och ballader“ (1899), som heter „På floden“. I sina åtta skarpt modellerade strofer sammantränger den ett innehåll, där det upplevda, organiska, skaldiskt betydelsefulla kanske framträder än starkare än i „Ragnhild kungamoder“ och i varje fall karaktäristiskt skiljer sig t. ex. från de „historiska“ dikter av medelmåttig ingivelse och utformning, som finnas i denna skaldens sista bok.

Då man vet, hur föga en dikts värde borgar för dess popularitet, kan man lugnt antaga, att åtskilliga även av denna skrifts läsare icke precis ha „På floden“ aktuell i sitt medvetande. Så här lyder den:

När Olof, skald och kämpe, låg på däck  
förblödd, med brutet svärd i hand,  
en månlyst dimma bredde svepningstäcket  
kring dödens skumma strand.

Och andeskeppet gled på mörka svallen,  
dit än ett spefullt eko ljud  
från dvärg och jätte: nu är Olof fallen,  
vår ovän fälld och död.

Det honom föga brydde. För hans dvala  
gick hånet obemärkt förbi.



Han kände puls och tinning mera svala  
och själen mera fri.

Men genom dvalan han i silverdager  
en kvinna såg vid rodret stå  
med spjut och brynja, andelik och fager.  
Den höga talte så:

„Jag är du själv — det som du vara borde  
men aldrig fullt på jorden blev,  
din sköldmö i vad oförskräckt du gjorde,  
din sångmö, när du skrev.

Din fylgja är jag, men din domarinna  
för varje knopp, som ej blev blom  
i sång och bragd. Dock skall du snarligt finna  
att dom är läkedom.“

Då såg han upp, fast svagt, ty aftonkölden  
slog honom mot från dödens fors.  
Emot hans öga brann på kvinnoskölden  
i blodigt sken ett kors.

Och vid en glimt, som nådde ögonhinnan  
från någon överjordisk dag,  
han fann, att sköldmön, sångmön, domarinnan  
bar även Ragnhilds drag.

Denna vision är en oförliknelig förklaring i poetisk bild  
av Wirséns eget livsöde, och den har fått en tragisk höghet, som  
noga motsvarar hans egen känsla av detta livsödes tragik. Olof  
ligger förblödd med brustet svärd, han vet att han, om än icke  
övervunnits, dock fått banesår. De jättar och dvärgar, som även  
den förra dikten nämnde, de Valhallsfientliga makter han be-  
kämpat, deras hån når nu den döende men bryr honom föga.  
Vad som bryr honom är hans — visserligen föga bittert beto-



nade — förnimmelse av otillräcklighet inför sin dubbla uppgift, skaldens och stridsmannens. Man kan lägga märke till, att det innehåll Wirsén här — och annarstädes — ger sin kritikertyp, är kampens. Nåväl, hans uppgift har så närts med hans hjärteblod, att den tager gestalt, blir till person, till fylgja, till domarinna. Och plötsligt sammanflyter fylgjan, hans bästa och ideala jag, med det kvinnoväsen, vars aningsfulla kärlek i livet följt hans innersta väsen, „lyssnat till Olofs sånger“, men då skiljts från honom av nornans lag.

Dikten visar sig sålunda ha två groddpunkter, som båda tillhöra skaldens intimaste varelse: känslan inför livsuppgiften och känslan för „Ragnhild“. Huru mycket denna senare betyder, synes av att den kan sammanflyta med den förra och de två bli en. Åt bägge dessa känslor ha omständigheterna givit en skuggton, dock som alltid hos Wirsén förklarad i korsets, i den kristna överjordiskhetens tecken. Själva synbilden, den förblödde kämpen på dödsfloden, den höga kvinnan i dimmans skumma silverdager, har i all sin klara teckning en visionär styrka.

En tredje dikt, den lilla visan „Ragnhilds hälsning“, vänder sig också till vännens livsgärning („Om sönderslitet, om berömt ditt namn här flyger vida“), betonar Ragnhilds egenskap av hans sköldmö och deras samhörighet för evigheten:

Åt dig jag har  
en balsam kvar,  
när banesåren svida.

Denna balsam meddelar hon Olof i dikten om deras möte „på floden“, som i boken följer omedelbart efter.

### III

Sådana äro de tre wirsénska dikter, som uttryckligen höra till „sagan om Olof och Ragnhild“. Men förhållandet mellan



två högsinnade väsen, som måste försaka varandra, kommer igen i skaldens 90-talsdiktning och klädes i olika gestalter: munk och nunna, trubadur och dam, fornnordisk kämpe och mö, rent personlig lyrik (då det dock döljes bakom underrubriker som „fantasi“, „ur gamla gömmor“.)

Wirsén tyckte om att kläda sin romantik i fornnordisk skrud. En av dikterna i hans första samling, där ett egendomligt wirsénskt tonfall i versen tidigt kommer fram, handlar om den isländske sångaren Ingemund, och även senare poem ha isländskt motiv eller fornnordisk förklädnad. Ditt hör skaldens störst anlagda dikt, „Sägnen om Eyvind“, där sagans svanevingar lysa och mogna, vemodig livserfarenhet till varnagel skildrar en människas inre ödeläggelse. Med motivet, som min undersökning här gäller, ha emellertid dessa dikter ej att skaffa. Men överhuvud, de riktigt stora känslorna med skuggrand, det högtidligt-sublima, det tragiskt-vemodiga, ger Wirsén faktiskt bäst i fornnordisk förklädnad. Ty förklädnad är det. Vad som drog honom dit var — utom allmänna fosterländska och estetiska sympatier — kanske främst den sinnets slutna storvulenhets, som hos sagohjälten gömmer på starkaste lidelse och som var släkt med Wirséns egen fasthet, aristokratism och känslodjup.

Så fick i dikten „Västerled“ (från 90-talets början) kämpe Herjulfs öde bära det motiv vi känna om en kärlek, som av höga hänsyn ålägger sig att försaka.

Nu Herjulf rynkar pannan,  
han har ej frid, ej ro,  
ty han har kär en annan  
än den han gav sin tro.  
Hans kval ej gitter vika,  
hans tanke är var dag:  
„jag kan ej Estrid svika,  
men Helga älskar jag“.  
Han satt så mörk i hågen,



han såg hur solen gled  
i purpur ner i vågen  
och sjönk i västerled.

Om Estrid, stolt och fager,  
var nattligt mörk och sträng,  
var Helga solskensdager  
på vårlig blomsteräng.  
Hans gård var hennes nära,  
och från den vänas loft  
tycks vinden ofta bära  
till hans ett rosendoft.  
Hans kärlek kyskt hon delte,  
ett välljudssvall sig spred  
från harpan, som hon spelte  
var kväll mot västerled.

Vad är det som läker sorg? Kanske storm och havets  
vilda böljegång? Herjulf styr till Miklagård och Sikelö,  
men det gnagande bekymret följer honom. Vad söver  
oron? Kanske vänner och dryckeslag? Men plågan endast  
blir kvar. Då — kysser han en dag till avsked lätt sin  
Estrids panna och låter sin välrustade drake än en gång  
stolt spanna ut seglens „vingepar“ över havet. Det spør-  
jes: vart? och svaret blir blott: västerled!

Men Estrid, Herjulfs maka,  
förstod vad ej han sagt,  
att aldrig mer tillbaka  
han vill till hemmets trakt.  
Sin aning Helga låter  
få luft i harposång:  
„Han vänder aldrig åter,  
det var den sista gång“.  
På skeppets lyfting stod han,  
ej klagan var hans sed,



men, mild och tyst, med mod han  
höll ut mot västerled.

Och den förunderligt kulna nordiska havsdimman kring hans  
färd:

I isgrått vintertöcken  
försvann han över sjö.  
Gick över böljans öcken  
hans färd till Orkenö?  
Till dimmiga Hebrider?  
Till vildt Northumberland?  
Till hundra stolta strider  
på djärva Skottlands strand?  
Man aldrig sporde vägen,  
man vet ej vart han stred,  
hans sorgsna levnadssägen  
försmält i västerled.

Och den nordiska sinnesarten i slutet:

Han var för djup att glömma,  
att svika tro för sann,  
och först i högens gömma  
hans hjärta vila fann.  
Det sägs: när fjorton vårar  
se'n Herjulfs färd förgått,  
har Estrid under tårar  
till Helgas boning gått.  
Försonta händer trycka  
de två till sist i fred,  
som bägge sett sin lycka  
dö bort i västerled.

Endast långsamt förtonar i läsarens själ denna dikt om nor-  
disk trohet och sinneshöghet. Än en gång har de gamla sagor-  
nas storvulenhhet skänkt en modern skald något av sitt ädla



arv. Men sagan är, ehuru naturligtvis ej i grov biografisk mening, ett stycke förklädnad. Av det i sig själv, som han kände djupt besläktat därmed, har skalden danat Herjulfs vemodiga fornnordiska hjälteskepnad, ställd i strålbrytningen av hans egen romantik. Ett öde som detta har han förstått inifrån; att även „Västerled“ är äkta inspirerad, därpå misstager man sig ej.

Bortsett från några stänk av överflödigt betonad sentimentalism och några övertaliga adjektiv, har dikten därjämte blivit konstnärligt otadlig och vad mera är, i betydande grad konstnärligt verksam. Hur målas icke motsatsen mellan den mörka Estrid och den solskensljusa Helga. Hur vräker ej havet i en annan strof, hur vinterligt öde blir ej Herjulfs sista färd bort bland Nordsjöns dimmor. Det djupa och sannolikt fåmålta hos de bägge kvinnorna liksom hos Herjulf verkar i sagans stil, och omkvädet „i västerled“ målar i varje strofslut en nedgående sol, en tragiskt försvinnande levnadslycka.

Kanske ha de verkliga isländska sagornas episka hållning hjälpt till att skänka Wirséns versdikt dess jämförelsevis fristående och objektiva utformning, så bräddad med lyrik som den än är ända till randen. Men även utanför det fornnordiska återkommer huvudmotivet som berättelse i skilda skepnader.

Flere gånger i boken från 1893 låter Wirsén sina personer efter hjärtats stormar ha bundit sig med den katolska klosterregelns tvång. Det låg nära till hands för en poet med hans kyrkliga intresse. „Ulf och Ingrid“ äro riddaren och flickan, som blivit munk och nunna. Under årtal dväljas de i varandras närhet utan att glömma varandra, men också utan att se varandra förr än vid Ingrids dödsbädd. En konstrikt flätad, innerlig dikt, liknar den i sin strofs dekorativa verkan de pärm-boksminiaturer med slingor i blått och guld, dem Ulf som munk målade kring sin älskades bild. Hos Wirsén ser det ut så:

Då gav Ulf, till munk förbytt från riddersman,  
Gud i samma kloster själens dyrkan,  
och de sågo ej men anade varann



varje sabbatsdag i blåa kyrkan.  
Deras längtan smög,  
deras tanke flög  
över gråa muren hän och yra bäcken,  
for med vita fjäriln över hagtornshäcken.  
Ingrids väna drag,  
rika på behag,  
Ulf bland pärmboksminiatyrer målar  
i en glans av gyllne helgonstrålar.

Vid hennes dödsbädd vet han, att de snart skola återse varandra,  
ej som

munk och nunna  
men som andar, äntligt återfunna.

I en annan dikt, „Abbedissan“, ligger tonen på det sinnrika och diskreta sätt, varpå det gamla hjärtesåret antydes och som just visar, hur djupt det varit, och „Klosterbrodern“ handlar om den finkänslighet, varmed priorn uppträder, när man till harm och häpnad funnit en kvinnobild hos den avlidne Fra Filippo :

Jag hans saga vet  
men nämner ej. Den må ej anstöt väcka!  
Sin stilla levnads djupa hemlighet  
med Kristi kors han ville övertäcka.  
Stum bak dess fasta, hägnande förvar  
sin sorg han ställt och så den helgat har.

Och av de fyra dikterna i cykeln „Från trubadurtiden“ (i boken från 1896 „Under furor och cypresser“) handla de tre om det motiv jag här påpekat. Känslans högt spända idealitet skyr icke de mest fantastiska mödor för ett platoniskt närmande mellan trubaduren och hans högättade dam, den lägger svärd mellan de älskande, som ej få tillhöra varandra, då damen är trolovad med en annan, men den hänvisar ock på den evighet, där intet dylikt svärd skall hindra „två väsens fria



val“. Dessa dikter vila nu i mycket på medeltida berättelser, men en ändring bland åtskilliga, som Wirsén gjort, synes mig: betydelselös: medan i traditionen Geoffroy Rudel aldrig sett sin grevinna av Tripolis, vilket just är historiens „clou“, be håller Wirsén icke detta drag: trubaduren har sett den älskade låt vara en enda gång — men en fantasikärlek är det då icke  
En strof må avskrivas:

Och tiden gick vid böljesången,  
som alltid sövde den som led,  
hans tidsfördriv ännu var sången,  
och gamla lutan än var med.  
Han sjöng i aftonsolens lågor  
på blåa Medelhavets vågor,  
besjöng sin krigarlevnads lopp  
och hjärtats allra sista hopp.

Att visbydikten om Petrus de Dacia i innerliga tonfall berör Petrus' kärlek till den fjärran Kristina av Stumbelen, ligger nära tillhands, och kärleksmotivet behöver här ej vara diktens groddpunkt. Men jag nämner den konstfulla, rent förtjusande och rent lyriska äkta wirsénska „Signes visa“ med sitt skygga anslag:

Vi träffades så sällan:  
ett sus i skog,  
en solglimt över källan,  
en ton som dog . . .

och som till sist sammanfattas så:

En tröst det är, o sinne,  
vars fröjder dö,  
att detta levnadsminne  
har seglens snö,  
att glansen har förblivit



som svanens ren  
och ängen övergivit  
sitt stjärnesken.

#### IV.

Men det finns några wirsénska dikter, vilka tydligare än de andra synas ha skjutit fram ur samma grodd som Ragnhildspoemen... I „Vision“ är det två väsenden, de där i Eden fästa varandra med var sin halvdel av det guldband de en gång erhållit, två halvbor, vilka nu lödas ihop till ett helt, som sinnebild av en evig förening. Poemet har en subjektivt lidelsefull lyrisk ton men liknar verkligen en vision, icke alltför fjärran från det prerafaelitiskt ljusa och skimmervita, är vackert utan att vara bland de vackraste. Mer objektivt tecknas en vision i „Trapporna“: skalden ser tvenne väsenden söka varann i dödsriket och omsider — kanske efter sekler — finna varandra på den trappa, som bär mot en elysé i skir morgonglöd. Och till slut „Återföreningens ö“, där skalden besjunger sitt möte bortom tid och rum med sin „tvillingnatur“, „sitt ädlare jag“:

Ett väsen jag söker i Eden,  
som flytt mig på levnadens sjö,

— tydligen samma väsen, som i „Vision“ svävar emot honom med guldbandets andra halva, som i „På floden“ kallades „det som jag vara borde men aldrig fullt på jorden blev“ och som där — sköldmö, sångmö, domarinna — „b a r ä v e n R a g n - h i l d s d r a g.“

„Återföreningens ö“ satte skalden själv värde på; „något bättre“, sade han en gång till mig, „har jag ej skrivit“. Därmed må vara hur som helst; säkert är att denna dikt i tre konstnärligt uppbyggda strofer ger en fulländad och slutgiltig behandling



av ett motiv, som både motsvarade hans med så stark känsla hävdade världsåskådning och dessutom utan tvivel hade ett rent personligt känslövarde för honom.

## V.

Härmed har jag framlagt eller påpekat en rad wirsénska dikter med detta motiv, där betoningen faller på den nödtvungna och dock frivilliga jordiska skilsmässan — svärdet i bädden mellan de älskande — på deras återförening i en annan tillvaro och stundom på den skygga och stumma finkänsligheten de älskande emellan (Signes visa, Rambaud Vaquières, Ragnhild kungamoder lyssnar till Olofs sånger) eller slutligen den finkänslighet, varmed en annan vidrör den (Klosterbrodern.)

Några ha, som vi sett, ett rent särskilt personligt tycke, de som uttryckligen kallats Sagan om Olof och Ragnhild, till vilka sluta sig med tämlig visshet visionsdikterna och Återföreningens ö. De ha vuxit upp ur en själens enslighet, helt visst ostörd som den skogsensamhet Wirsén älskade. De handla om en enslings hemlighet. Och de övriga kunna mer och mindre ha skjutit fram ur samma känsla, fastän ibland även ett fabulerande intresse tillkommit. Men hur personligt verkar ej känslotragiken hos den hugstore nordiske kämpe, vars levnadssägen så färgas av vemod och solnedgång!

Så långt har läsaren och varför ej litteraturhistorikern lov att reflektera över ämnet, ty diktblomstren, som skalden själv skänkt oss, lysa ju inför allas ögon. Med deras rot nere i det dolda är det en annan sak. Att den funnits förstå vi, men eljes angår den ingen utomstående, heller icke „forskningen“. „Jag hans saga vet men nämner ej“, sade priorn, när de jordade Fra Filippo. Författaren till dessa rader vet ej så mycket, och gjorde jag det, skulle det naturligtvis ändå tillhöra den döde ensam.

*Fredrik Vetterlund.*



## ANABASIS OCH »UR ANABASIS».

Såsom Fredrik Böök framhållit, ikläder sig nittiotalets svenska diktning gärna antika former, när den vill återspegla harmoni, jämnmått, besinning, när den vill uttrycka lugn förtröstan och fast manlighet. Så är förhållandet med Hallström i *Hekale*, *Perdikas*, *Ungdomsskeppet*, *Alkestis*. „Även Fröding älskar ända i sin diktningssista period att se problemlösningarna i grekisk dager. När han löser det sexuella problemet i *Stänk och flickor*, i full harmoni, är det i den klassiskt mytologiska *Gudarne dansa*. När han tycker sig klart se sammanhanget i det metafysiska behovet att pröva det ondas verklighet, diktar han den stolta och mitt i desperationen hoppfulla *Alkibiades*. Även den därmed besläktade *Vinghästen*, som betecknar återvaknad konstnärlig tillförsikt, har stänk av antik mytologi.“<sup>1</sup> Den yppersta bland Frödings antikiserande dikter är dock utan tvivel *Ur Anabasis*. Själva dikten har fängslande och värtaligt tolkats av Harald Nielsen<sup>2</sup> och Fr. Böök,<sup>3</sup> men det saknar måhända icke sitt intresse att redogöra för dess förhållande till den antika källan, den grekiska skrift, därifrån Fröding fått uppslaget till dikten och delvis också dess utformning: Xenophons verk om Kyros' härfärd och de tiotusen hellenernas återtåg, gemenligen kallat *Anabasis*. Ehuru Frödings dikt

<sup>1</sup> Fredrik Böök, *Verklighetsproblemet i Hallströms tidigare novellistik*. (Svenska Studier).

<sup>2</sup> Gustaf Fröding. (Ord och Bild 1910).

<sup>3</sup> Anfört arbete.



förvisso lever i allas medvetande, vill jag dock för klarhetens och åskådlighetens skull här anföra den.

— När så barbarerna fördrivits eller dödats,  
lät Xenofon hellenerna slå läger  
och taga fram av de förråd, som ännu ej förödats,  
och bjuda in till gästabud hellenernas strateger.  
Och runt omkring han lät soldaterna  
få samla sig i jämna lag om sina matransoner  
allt efter städerna och staterna,  
arkader hos arkader och lakoner hos lakoner.

Och Xenofon, som jämt gav akt, när något samtal fördes,  
att få besked om tankarne hos männen,  
förvånades och i sitt hjärta rördes  
av tal, som gick från man till man, från vännen och till vännen,  
med tänkespråk från filosoferna  
och trösterika stycken från Homeros  
i växling med de glättigt sjungna stroferna  
till Foibos och Athena och till Eros.

Och segervinnare i knytnävskamp bedömdes och berömdes,  
Euripides med Sofokles han hörde sammanställas,  
och allt som glädjen steg och krus och skålar tömdes,  
blev männens sinne mer och mer liksom försatt till Hellas:  
De togo ris och löv och skönt bekransade  
de gjorde lek och dans i trädens svalka,  
och ganska väl och vackert dansade  
Stymfaliern Sofainetos citalka.

Men Xenofon, som kom ihåg den hårda vedermöda,  
hellenerna fått genomgå och ännu måste bida,  
och hungersnöd och frost och efterblivna döda,  
var stolt och glad att se hellener kunna lida  
och ändå kunna glädja sig och höja sig



till mera ädla ting än sorgen över nöden  
och icke som barbarer böja sig  
i skräck och vanvett under hårda öden. —

\*

Diktens situation — Xenophon givande akt på männens samtal och sinnesstämning och fröjdande sig öfver deras spänstighet och sorglöshet — förekommer icke i Anabasis. Tvärtom, när Xenophon för första gången uppträder på scenen i sin egen bok, då är det han som inger de rådlösa och lamslagna hellenerna mod och förtröstan. Det är vid den mest kritiska tidpunkten, efter slaget vid Kunaxa, där hellenerna visserligen på sitt håll segrade, men där deras överste krigsherre och uppdragsgivare Kyros ljöt döden och hans egen här blev uppriven och skingrad, och efter det skändliga löftesbrott och förräderi, varigenom de flesta av hellenernas strateger föllo i fiendens våld för att senare bringas om livet och ett stort antal lägre officerare och soldater blevo nedhuggna.

„När strategerna blivit gripna och de dem åtföljande lochagera och soldaterna omkommit, voro hellenerna mycket rådlösa, då de tänkte över sin ställning. De befunno sig utanför konungens portar, omgivna på alla håll av många fientliga folk och städer, och ingen skulle förse dem med livsmedel; de voro åtminstone tiotusen stadier från Hellas, utan någon vägvisare, och avskurna från hemlandet genom oöverkomliga floder; till och med de barbarer, vilka åtföljt Kyros, hade förrått dem, och de voro nu ensamma och övergivna, utan en enda ryttare till bundsförvant, så att det var klart att de icke skulle redgöra en enda flyende, om de segrade, och att ingen av dem skulle komma undan med livet, om de besegrades. I sådana tankar och modstulna till sinnes smakade blott få av dem någon föda den aftonen, och få uppgjorde eld; många kommo alls icke till vapenlägret den natten, utan lade sig till vila där de råkade befinna sig, utan att kunna sova för sorg och saknad efter fädernesland, föräldrar, hustru och barn, som de icke mera



trodde sig komma att återse. I denna sinnesstämning gingo alla till vila.“

Nu är det Xenophon träder fram och rycker till sig initiativet; hittills hade han följt med endast som privatperson, utan grad eller befattning, som gammal vän till en av strategerna. Han sammankallar först officerarne och sedan hela hären, och håller flere eldande och samlande tal. „Då nu fienderna brutit stilleståndet — säger han bland annat till befälet — synes mig även deras övermod och vår villrådighet brutna. Och de förmaner det varit fråga om vänta nu som segerpris på dem av oss, vilka äro de tappraste; prisdomare bliva gudarna och de skola, såsom rättvist är, vara med oss. Ty vid dem hava de andra försvurit sig, medan vi åter, som haft så mycken rikedom för ögonen, ståndaktigt avhållit oss därifrån på grund av de eder vi svurit vid gudarna; och därför kunna vi, tyckes det mig, gå i striden med större tillförsikt än fienderna. Dessutom äro våra kroppar mera härdade än deras att utstå hetta, köld och vedermödor; ädlare själar hava vi också, gudarna vare lov!...“ Endast en av officerarne gör invändningar, framhållande att den enda vägen till räddning är en överenskommelse med konungen. Då bevisar Xenophon först att mannen har orätt, men utropar sedan, vänd till det övriga befälet: „Jag tycker, o män, att vi icke mera kunna tåla denna människa ibland oss. Låtom oss beröva honom hans rang och lägga packning på honom: som trosskarl må han brukas. Ty han drar vanära över sitt fädernesland och över hela Hellas, då han, en hellen, är sådan.“ Men så befinnes det att mannen alls icke är hellen, utan lydier!

Och det tal, som Xenophon något senare håller inför hela officerskåren, innehåller bland annat följande: „När I alltså tillsatt de nödiga anförarne, då tror jag det verkligen blir hög tid att sammankalla de övriga krigarne och ingiva dem mod. Ty sannolikt hafven också I lagt märke till, huru modstulna de kommo till lägret och huru modstulna de gingo på vakt; och så länge de befinna sig i detta tillstånd vet jag sannerligen icke vad man kunde taga sig till med dem, vare sig om natten eller



om dagen. Men om man ger deras tankar en annan riktning, så att de icke bara tänka på vad de hava att utstå, utan även på vad de skola företaga sig, då skall också deras tillförsikt växa. Ty I veten ju att det icke är mängden eller styrkan, som i krig skänker segern; men de som med gudarnas bistånd med orubbligt mod gå mot fienderna, deras anfall motstå dessa oftast icke. Och även därom är jag övertygad, o män, att de som i krigiska företag till vilket pris som helst söka rädda livet, för det mesta ljuta en eländig och neslig död, medan de däremot, vilka inse att döden är gemensam och oundviklig för alla människor och vilka kämpa för att dö med ära, efter vad jag iakttar på något vis oftare uppnå ålderdomen och äro lyckligare så länge de leva. Med kännedom härom böra också vi nu — ty sådan är vår belägenhet — både själva vara tappra män och därtill uppelda de andra.“

Sitt längsta tal håller Xenophon slutligen inför hela den församlade hären — ett klokt, praktiskt, lättfattligt tal, utan ett spår av retorik, i allo lämpat efter åhörarna. Han begynner med att påminna om förfädernas kamp mot fiendernas förfäder, han åberopar deras lärorika och förpliktande föredöme. Själva åter hava de tappert kämpat för Kyros; huru skulle de icke nu, när det gäller deras egen välfärd, kämpa än tapprare? Och så genomgår han alla de invändningar, som kunde göras mot hans plan att med vapenmakt slå sig genom, och gendriver dem punkt för punkt. — Kyros' perserhär har avfallit från dem. Än sedan? Är det ej bättre att se de fege uppställda i fiendens här än i de egna leden? — De ha inga ryttare. Nåväl, ryttaren har endast ett företräde framom fotfolket: att han lättare kan fly. — De ha icke mera sina gamla vägvisare. Är det då förmånligare att ledsagas av en förrädisk och fientlig man än att själv välja sig en förare, som tillika utgör en gisslan? — Ingen förser dem med livsmedel. Javisst, men vilket är bättre, att köpa knappt för dyra pengar eller att med segrarens rätt taga för sig? — Floderna äro oöverkomliga. Ingen flod är det, blott man främtränger tillräckligt nära källorna; då kan man vada över, utan att ens väta knäet. — O. s. v. Och hans slutmening lyder:



„Den av eder, som önskar återse de hemmavarande, han komme ihåg att vara en tapper man; andra unnas ej denna lycka. Den som önskar leva, bjude till att segra, ty det tillkommer segraren att döda, den besegrade att dö. Och önskar någon sig rikedomar, så må han eftersträva segern, ty segrarens belöning är att rädda sina ägodelar och bemäktiga sig den besegrades.“

Det är alltså Xenophon, som i *Anabasis* främst företräder hellenerlynnnet, förmågan att aldrig fälla modet, att alltid finna råd och utvägar, och mer än en gång får han under återtågets faror och vedermödor användning för sin makt att sammanhålla hären och elda den till nya ansträngningar. Men härmed är ingalunda sagt, att manskapet skulle vansläktas. Det är visserligen en brokig här, sammansatt av äventyrare från alla Greklands stammar och åtskilliga därtill, och disciplinen och sammanhållningen lämna mer än en gång mycket övrigt att önska. Men om man undantar nedslagenheten efter katastrofen och tillfälliga, övergående anfall av modlöshet, så utgör hela återtåget — denna oavbrutna serie av strider och strapatser, ypperligt karakteriserad genom Frödings „hungersnöd och frost och efterblivna döda“ — ett enda och enastående bevis på en hellenisk härs förmåga att „icke som barbarer böja sig i skräck och vanvett under hårda öden.“

Och denna spänstighet yttrar sig bland annat just såsom Fröding skildrat det, i gästabud, danser och lekar mellan striderna och äventyren. I mycket är emellertid hans skildring av festmåltiden fritt hopdiktad; de filosofiska tänkespråken och Homeros-citaten, varmed soldaterna underhålla hvarandra, återfinnas sålunda icke hos Xenophon, lika litet som diskussionerna om idrottskämpar och skalder. Men några små, kuriösa detaljer bero uppenbarligen på direkta reminiscenser från *Anabasis*. Man förvånar sig kanske över att Fröding låter hellenerna bekransa sig med „ris och löf,“ men förklaringen härtill står förmodligen att söka i följande gästabudsskildring hos Xenophon, där det emellertid lustigt nog är han som inbjudes av soldaterna; festen försiggår för övrigt omedelbart efter en av



återtågets värsta vedermödor, en tre dagars marsch i famnsdjup snö, med en isande nordanstorm blåsande rakt emot.

„I varje by, som han passerade, gick han in, och överallt fann han männen rikligt förplägade och vid gott mod, och ingenstädes fick han avlägsna sig innan han deltagit i måltiden. Allestädes framsattes på samma bord kött av lamm, getter, svin, kalvar och fjäderfä tillika med mycket vete- och kornbröd . . . När de kommo till Cheirisophos, funno de även honom och hans män vid ett gästabud, b e k r a n s a d e m e d t o r r t g r ä s , samt uppassade av armeniska gossar i barbariska dräkter.“

Stymphaliern Sophainetos, som hos Fröding „dansar citalka,“ är en historisk person och deltog med tusen hopliter i härtåget. Han förekommer också på flere ställen i Anabasis, men där är han en gammal man, en av de två äldsta strategerna, och dansar gör han där alls icke; i övrigt veta vi om honom att även han skildrat expeditionen i sin „Anabasis.“ En s. k. Sitalkasång sjunges däremot hos Xenophon av en thrakier vid en stor dansuppvisning, som äger rum efter en festmåltid och vid vilken många stammar och folkslag äro företrädde och en mängd olika danser utföras; det följande är endast ett brottstycke ur den omständliga skildringen.

„Efter att hava offrat oxar av krigsbytet och andra offerdjur anrättade de en riklig festmåltid och åto, liggande på vilobäddar, samt drucko ur dryckeshorn, som de funnit i landet. Sedan dryckoffren förrättats och en Paian sjungits, reste sig först thrakierna och dansade i full rustning till tonerna av en flöjt; de gjorde höga och lätta språng, svängande med sina krumsvärd. Slutligen slog en av dem en annan, så att denne tycktes hava erhållit ett verkligt hugg och låtsade falla. Paphlagonierna skreko till. Och segraren avtog den andres vapenrustning och gick bort, sjungande S i t a l k a s - s å n g e n . Därpå buro andra thrakier bort den besegrade, såsom hade han varit död; men han hade icke lidit någon skada.“

Och slutligen ännu ett citat, för att visa i vilket mod Xenophons hellener „gjorde lek“ och huru de kunde „glädja sig och höja sig till mera ädla ting än sorgen över nöden.“



Den skildrade scenen äger rum i närheten av staden Trapezunt vid Svarta havet; hellenerna hava ännu icke tillryggalagt halva vägen av återtåget, dem vänta ännu många strider och motgångar, de hava ännu svåra förluster att utstå.

„Därefter vidtogo de förberedelser för det offer, som de utlovat; de hade nämligen fått nog oxar för att bringa Zeus Rädaren och Herakles Vägledaren de utlovade offren. Dessutom anställde de idrottstävlingar på det berg, där de slagit läger, och spartanen Drakontios, vilken som gosse flytt hemifrån för det han ofrivilligt med ett knivhugg dödat en annan gosse, blev av dem utsedd att övervaka löpningen och leda tävlingslekarna. Sedan offerhandlingen verkstälts, överlämnade de hudarna åt Drakontios och uppmanade honom att föra dem dit, där kapplöpningsbanan var utstakad. Han pekade då på den plats, där de råkade befinna sig, och sade: „Denna kulle är ypperlig att löpa på efter behag.“ „Men huru — invände de — skall man kunna brottas i denna så ojämna och bevuxna terräng?“ „Det blir bara litet värre för den som faller“, svarade mannen. I stadionlöpningen deltog gossar, för det mesta krigsfångar, medan långloppet löptes av mer än sextio kreter; andra tävlade i brottnings, knytnävskamp och pankration. Det var ett vackert skådespel, ty många deltog i tävlingen, och då kamraterna sågo på, var ivern stor. Kappridning förekom även, och därvid gällde det att spränga utför branten, svänga vid havet och återvända till altarkullen. Utför backen tumlade många omkull, men uppför den branta sluttningen gingo hästarna knappast i skritt, vilket allt gav anledning till skrik, skratt och uppmuntringsrop.“

\*

„Ur Anabasis“ är alltså vad detaljerna beträffar dels fritt hopdiktad, dels åter bygger den på direkta, men i vissa fall något otydliga reminiscenser från Xenophons skrift. Men den bild, som hel och ogrumlad fixerats i Frödings minne, det är den stämning, den anda, som genomgår och präglar hela det grekiska verket. Och när så denna minnesbild mötte och smälte



samman med hans egen längtan efter jämnmod och besinning, hans egen vilja att höja sig över sorgen och själanöden, då blev den sköna dikten till. Dikten om hellenermodet och hellenerglädjen — förmågan av självbehärskning och självförglömmelse, konsten att trots utståndna och kommande vedermödor trycka festens krans kring sin tinning, viljan att — såsom Pindaros uttryckt det — vända det ljusa utåt.

*Emil Zilliacus.*

---



















50 mk.  
20 kr.



















YD 33231





